„O introducere de înaltă ținută în cultura japoneză." —*Booklist*

ISTORIE

PAUL VARLEY

CULTURA JAPONEZĂ

HUMANITAS

Preferința latentă a japonezilor pentru frumusețea perisabilă se explică prin sensibilitatea lor pronunțată față de trecerea timpului. „Tirania timpului" a fost într-adevăr o temă omniprezentă în literatură și artă. Faptul că japonezii au fost în măsură să utilizeze această temă pentru a-și găsi împlinirea înclinației lor, dincolo de universul frumuseții convenționale, în lucrurile care, sub semnul ofilirii și al degradării, sunt literalmente devastate de timp, reprezintă un prinos adus geniului estetic și artistic japonez.

PAUL VARLEY

ISTORIE

Herbert Paul Varley (1931–2015), profesor emerit de istorie japoneză al Universității Columbia, principala autoritate americană în domeniul istoriei culturii medievale japoneze, a predat vreme de patru decenii cursuri de istorie și civilizație japoneză, de istorie a „drumului ceaiului" și de istorie a samurailor. Fost combatant în Războiul din Coreea (1950), licențiat al Universității din Lehigh (Bethlehem, Pennsylvania) în 1952, master al Universității Columbia în 1961 și doctor în istorie la aceeași universitate în 1964.

În decursul ilustrei sale cariere, Paul Varley a publicat 38 de volume și 124 de articole, dintre care amintim lucrările despre Războiul Ōnin (*The Onin War: History of its Origins and Background with a Selective Translation of the Chronicle of Onin*, Columbia University Press, New York, 1967), despre restaurația imperială în Japonia medievală (*Imperial Restoration in Medieval Japan*, Columbia University Press, New York, 1971), despre samurai (împreună cu Ivan și Nobuko Morris) – *The Samurai*, Pelican Books, 1974 –, despre civilizația ceaiului în Japonia (împreună cu Kamakura Isao) – *Tea in Japan: Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1989 –, despre războinicii japonezi (*Warriors of Japan as Portrayed in the War Tales*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1994). Cea mai cunoscută operă a sa rămâne *Cultura japoneză* (cu patru ediții la University of Hawai'i Press: ediția I, în 1974; ediția a IV-a – după care s-a realizat prezenta traducere în limba română –, în 2000).

Membru activ al Asociației pentru Studii Asiatice, al Societății Japonia și Kai Konnichi din Hawaii, P. Varley a făcut parte din Consiliul de administrație al Fundației Urasenke Tea din New York și al Centrului Cultural Japonez din Hawaii. În 1996 a primit din partea guvernului japonez, în semn de recunoștință pentru contribuțiile sale în domeniul studiilor japoneze, Ordinul „Soarelui Răsare", cu Raze de Aur și cocardă.

PAUL VARLEY

CULTURA JAPONEZĂ

Traducere din engleză de
Ruxandra Mărginean Kohno

HUMANITAS
BUCUREŞTI

Redactor: S. Skultéty
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Cristian Negoiță
DTP: Andreea Dobreci, Dan Dulgheru

Tipărit la Art Group

Paul Varley
Japanese Culture
Fourth Edition
© 2000, by Paul Varley
All rights reserved.

© HUMANITAS, 2017, pentru prezenta versiune românească

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Varley, Paul
Cultura japoneză / Paul Varley;
trad.: Ruxandra Mărginean Kohno. – București:
Humanitas, 2017
Conține bibliografie. – Index
ISBN 978-973-50-5665-0
I. Mărginean Kohno, Ruxandra (trad.)
008

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin email: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 021.311.23.30

Cuprins

Cuvânt introductiv 9

Perioadele și epocile culturale majore din istoria Japoniei 11

Dinastiile chinezești începând cu epoca unificării sub Han . 12

Note de autor 13

1. Începuturile civilizației japoneze 15
2. Introducerea budismului 35
3. Curtea la apogeu . . 68
4. În pragul unei ere noi 101
5. Canoanele gustului medieval . . 117
6. Japonia unificată . 173
7. Înflorirea unei culturi burgheze . 200
8. Tendințe heterodoxe 247
9. Întâlnirea cu Occidentul . 282
10. Roadele erei moderne 324
11. Cultura contemporană 363

Glosar . . . 419

Note 423

Bibliografie selectivă 435

Indice 441

Lui Donald Keene

Cuvânt introductiv

A trecut peste un sfert de veac de la publicarea *Culturii japoneze*. Cu fiecare nouă ediție, cartea a sporit în amplitudine. Astfel, în vreme ce prima ediție [1974] s-a terminat cu sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, ediția a doua a inclus un capitol postbelic (care s-a dovedit a fi cel mai lung capitol din carte). Când University of Hawai'i Press a publicat cea de-a treia ediție, în 1984, editorul a refăcut întregul text și mi-a îngăduit să adaug material unde am socotit necesar. O dată în plus, în această a patra ediție, textul a fost revăzut și am avut posibilitatea să vin cu ample materiale noi în domenii precum sistemul de valori al samurailor, budismul zen, ceremonia ceaiului (*chanoyu*), confucianismul în epoca Tokugawa, istoria celor patruzeci și șapte de *rōnin*-i, cărturarii Mito de la începutul secolului al XIX-lea, precum și cultura de masă și cea a benzilor desenate din epoca actuală.

Cum arătam în prefața primei ediții, *Cultura japoneză* este gândită ca o vedere de ansamblu, adresată cititorului universal, asupra culturii japoneze, inclusiv a religiei, gândirii, artelor vizuale, literaturii, teatrului, cinematografului – și artelor speciale, precum ceremonia ceaiului și arhitectura peisajeră, atât de prețuite în Japonia. Am căutat, în mod special, să leg evoluțiile culturale cu tendințele politice, sociale și instituționale, fără să împovărez textul cu un exces de nume, date și alte amănunte legate de aceste tendințe.

Aș vrea să profit de această împrejurare pentru a mulțumi Patriciei Crosby, editorul meu de la University of Hawai'i Press, care mi-a dat curaj să încep revederea și amplificarea *Culturii japoneze* în vederea acestei a patra ediții și care m-a susținut și ajutat în diverse proiecte editoriale în decursul anilor.

Honolulu
Februarie 1999 P. V.

Perioadele și epocile culturale majore din istoria Japoniei

Perioada Jōmon	circa 10 000 – 300 î.Cr.
Perioada Yayoi	circa 300 î.Cr. – 300 d.Cr.
Perioada mormintelor	circa 300–552
Epoca Reformei	552–710
Epoca Asuka (552–645)	
Epoca Hakuhō (645–710)	
Perioada Nara	710–784
Epoca Tempyō (mijlocul secolului al VIII-lea)	
Perioada Heian	794–1185
Epoca Jōgan (mijlocul–sfârșitul secolului al IX-lea)	
Epoca Fujiwara (secolul al X-lea–sfârșitul secolului al XI-lea)	
Perioada Kamakura	1185–1333
Restaurația Kemmu	1333–1336
Perioada Muromachi (Ashikaga)	1336–1573
Epoca Kitayama (sfârșitul secolului al XIV-lea–începutul secolului al XV-lea)	
Epoca Higashiyama (a doua jumătate a secolului al XV-lea)	
Epoca unificării	1568–1600
Epoca Azuchi–Momoyama (1568–1600 sau 1615)	
Epoca Namban (sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea)	
Perioada Tokugawa (Edo)	1600–1867
Epoca Genroku (circa 1675–1725)	
Epoca Bunka–Bunsei (sfârșitul secolului al XVIII-lea–începutul secolului al XIX-lea)	
Perioada Meiji	1868–1912
Perioada Taishō	1912–1926
Perioada Shōwa	1926–1989
Perioada Heisei	1989–

Dinastiile chinezești începând cu epoca unificării sub Han

Dinastia Han	206 î.Cr. – 220 d.Cr.
Perioada celor șase dinastii	220–589
Dinastia Sui	589–618
Dinastia Tang	618–907
Perioada celor cinci dinastii	907–960
Dinastia Song	906–1279
Dinastia Song de Sud (1127–1279)	
Dinastia (mongolă) Yüan	1279–1368
Dinastia Ming	1368–1644
Dinastia Ching (Manchu)	1644–1911

Note de autor

Numele japoneze: ordinea este numele de familie, urmat de prenume. Astfel, Tokugawa Ieyasu înseamnă Ieyasu din familia Tokugawa. Până la începutul veacului al XIII-lea, la nume se utiliza în mod curent și *no* („al") posesiv – bunăoară, Fujiwara no Michinaga însemna Michinaga „al" familiei Fujiwara.

Perioadele-an: adoptând metoda chinezească, japonezii vremurilor premoderne au marcat „perioadele-an" sau „epocile calendaristice" după cum au considerat de cuviință – de la câteva luni, la mai multe decenii. Fenomenele istorice importante, precum Reforma Taika din 645 sau Războiul Ōnin din 1467–1477, au ajuns să fie cunoscute prin perioadele-an când aceste evenimente au avut loc ori au început. O serie de epoci culturale sau artistice – inclusiv epoca Tempyō din secolul al VIII-lea și epoca Genroku de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea – au fost, de asemenea, identificate prin perioadele-an cu care ele au coincis aproximativ. Începând cu perioada Restaurației Meiji, din 1868, perioadele-an au coincis cu domniile împăraților.

Macronul (semn diacritic de forma unei bare drepte plasate deasupra unei vocale; cantitate lungă): l-am utilizat la transcrierea unor cuvinte japoneze, pentru indicarea pronunției lungi a vocalelor *ō* și *ū*. Conform practicii curente, am omis macronii în cazul numelor de locuri foarte cunoscute – Tokyo, Kyoto, Honshu – și al unor termeni istorici („shogun", bunăoară), care apar în cele mai multe dicționare moderne importante și pe care le-am redat și fără caractere italice.

1.

Începuturile civilizației japoneze

Misterul – și controversele – învăluie originile poporului japonez. Înainte de sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, se credea că primele așezări omenești pe teritoriul Japoniei datează de-abia din jurul anului 4000 î.Cr. și că populația acelei perioade de început aparținea epocii neolitice sau epocii noi a pietrei. Apoi, în 1949, noi descoperiri arheologice au adus dovezi spectaculoase privind prezența vieții omenești în Japonia la o dată mult mai veche, ce demonstrează existența – înaintea epocii noi a pietrei – a epocii paleolitice, numită și epoca veche a pietrei. În zilele noastre, o estimare prudentă situează data de început a epocii vechi a pietrei între anii 50000 și 30000 î.Cr. Cu toate acestea, unii arheologi susțin că ea a apărut încă din jurul anilor 600000 î.Cr.[1]

În timpul erei glaciare (aproximativ 1000000–10000 î.Cr.), când apa emisferei nordice a globului era în mare parte formată din gheață polară, Japonia era legată – spre apus (Kyushu) și miazănoapte (nordul insulei Honshu și Hokkaido) – de continentul asiatic, iar ceea ce e cunoscut azi sub numele de Marea Japoniei era un lac. E foarte probabil că primii locuitori ai Japoniei au venit de pe continent pe jos. Oricum, noile metode științifice de datare a materialului arheologic, dezvoltate după cel de-al Doilea Război Mondial, inclusiv cea cu radiocarbon, au făcut posibilă stabilirea faptului că epoca veche a pietrei, oricând va fi început ea, s-a încheiat în jurul anului 10000 î.Cr. și a fost urmată de epoca nouă a pietrei.

De când s-au făcut primele descoperiri ale unor urme de civilizație datând din epoca veche a pietrei, săpăturile au scos la iveală aproape cinci mii de așezări aparținând acestei epoci pe tot teritoriul Japoniei. În aceste așezări, se găsesc în general unelte de piatră neșlefuite și oase de om. Nefiind descoperite schelete umane întregi, e dificil pentru

arheologi să stabilească trăsăturile rasiale ale locuitorilor din această perioadă. Nivelul rudimentar al vieții lor, cel puțin atât cât ne putem da seama, este cel mai bine evidențiat prin faptul că nu avansaseră cultural atât de mult, încât să producă oale de lut. De aceea, arheologii se referă la oamenii acestei epoci cu un termen oarecum lipsit de poezie, cel de oameni ai neoliticului aceramic.

Începutul epocii noi a pietrei este datat în jurul anului 10 000 î.Cr., când a existat o considerabilă încălzire a emisferei nordice, o mare parte din gheața polară s-a topit, iar Japonia a devenit arhipelag. În epoca veche a pietrei, oamenii făceau unelte din piatră cărora le dădeau forme prin așchiere, prin desprinderea de lame subțiri sau le utilizau așa cum le găseau. Principalul indiciu care marchează trecerea la epoca nouă a pietrei este apariția, începând aproximativ cu anul 10 000, a unor unelte de piatră de calitate superioară, printre care se numără, de exemplu, topoare, cuțite, capete de săgeți și cârlige de pescuit șlefuite cu măiestrie.

Un alt element de progres înregistrat în epoca nouă a pietrei este olăritul; într-adevăr, arheologii consideră că apariția olăritului în Japonia coincide cu începutul acestei epoci, deci pe la anul 10 000 î.Cr. Ceea ce înseamnă că, pe baza cunoștințelor pe care le avem despre începuturile olăritului în alte țări, japonezii (sau locuitorii Japoniei din perioada epocii noi a pietrei) au fost primii din lume în acest domeniu. E posibil ca viitoare descoperiri pe continentul asiatic – în China sau Coreea, bunăoară – să dea la iveală vase care să fie mai vechi decât cele japoneze și care chiar să fi servit ca model olarilor epocii noi a pietrei din Japonia. Deocamdată însă, japonezii rămân cei dintâi care au cunoscut olăritul nu numai în Asia de Est, ci și în lume.

Vasele japoneze din epoca nouă a pietrei sunt modelate manual din argilă, printr-un procedeu cunoscut sub numele de spiralare: tehnică prin care argila este adunată sub forma unor suluri de lut, încolăcite de jur împrejur, de la baza vasului spre gură, după care suprafața vasului e netezită, pentru a fățui spiralele. Cel mai vechi tip de vas făcut în acest fel este un recipient de gătit, simplu, în formă cilindric-ogivală, care, după câte s-ar părea, se putea înfige în nisip sau pământ moale. Exemplarele dintr-o perioadă mai târzie sunt lucrate cu mai multă minuțiozitate, conțin la exterior motive complexe adânc incizate, margini ondulate și niște urechi ce puteau fi folosite drept toarte (fig. 1). Datorită faptului că cel mai obișnuit motiv exterior era obținut prin presarea unor șnururi pe suprafața vaselor, arheologii au numit epoca

Fig. 1. Ceramică Jōmon
(*cu permisiunea Muzeului Brooklyn*)

nouă a pietrei, care a durat cam până în anii 400–300 î.Cr., epoca Jōmon sau epoca ceramicii „decorate cu șnurul".

Japonezii din epoca Jōmon erau în primul rând vânători, culegători și pescari. Obișnuiau – determinați de anotimp – să migreze, deși spre sfârșitul epocii au construit, în orice caz, așezări semipermanente. Multe dintre aceste așezări Jōmon se aflau în apropierea țărmului, unde locuitorii aveau lesne acces la hrana oferită de mare, mai ales crustacee, pe care le consumau cu lăcomie. Urme ale epocii Jōmon au fost găsite pentru prima oară în timpurile moderne de un american, E.S. Morse, care, în 1877, a descoperit gropi de gunoi (cu mormane de resturi de hrană sau deșeuri provenite de la oamenii primitivi) la Ōmori, la sud de Tokyo. Pentru că aceste mormane erau formate mai ales din scoici, arheologii le-au numit „aglomerări de scoici" (*kaizuka*). Aceste aglomerări prezintă mare importanță din mai multe motive. Pe lângă faptul că oferă informații despre regimul alimentar al oamenilor din epoca Jōmon (există aici bunăoară multe oase de animale

mici și scoici), ele conțin și unelte, ceramică și alte obiecte necesare traiului de tip Jōmon.

Oamenii din epoca Jōmon au trăit întâi în peșteri, apoi în colibe semiadâncite, acoperite cu paie. Aceste locuințe semiadâncite (*tateana*) erau, invariabil, de mici dimensiuni, o *tateana* obișnuită având aproximativ șaizeci de centimetri adâncime, diametrul de patru metri și jumătate și putând adăposti cam patru-cinci oameni (deci o familie nucleară, sau familie simplă). Mormintele din epoca Jōmon erau, și ele, de dimensiuni reduse; erau simple gropi în care trupurile morților erau depuse chircit, în poziție fetală. Împreună cu *tateana*, aceste morminte dovedesc că societatea japoneză din epoca nouă a pietrei era complet lipsită de clase sociale.

Printre cele mai impresionante obiecte din epoca Jōmon sunt figurinele de ceramică numite *dogū*; ele reprezintă creaturi jumătate om, jumătate animal și par a fi produsul unor minți pline de superstiții, preocupate de magia primitivă (fig. 2). Câțiva *dogū* înfățișează femei însărcinate cu sâni proeminenți, caracteristici fizice care sugerează că aceste figurine erau folosite într-un soi de ritualuri de fertilitate. Alte *dogū*, ale căror mâini sau picioare par să fi fost în mod voit rupte, erau probabil folosite de vraci în scopul vindecării bolilor sau rănilor de la mâini și picioare.

Epoca Jōmon s-a încheiat în jurul anilor 400-300 î.Cr., ca rezultat al unor influențe culturale noi, de importanță majoră, venite de pe continent. De departe cea mai însemnată dintre acestea a fost cultivarea orezului pe câmpuri constant irigate (orezării), mod de agricultură înfloritor în China Centrală și de Sud (climatul mai rece al Chinei de Nord nefiindu-i favorabil) și, se pare, transmis aproape simultan în această perioadă atât în partea sudică a Coreei, cât și în vestul Japoniei.[2] 300 î.Cr. este, istoric, aproape de data (221 î.Cr.) la care marea civilizație a Chinei de Nord, situată pe Fluviul Galben, a fost unificată pentru prima oară de dinastia Qin. Pare cu putință ca impulsul unificării Qin, manifestat activ vreme de mulți ani, să se fi răspândit spre Coreea și Japonia și, în cazul celei din urmă, să fi dat naștere epocii Yayoi (300 î.Cr.–300 d.Cr.), numită astfel după situl din actualul oraș Tokyo unde au fost descoperite pentru prima oară vestigii ale civilizației japoneze din această perioadă.

Înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, se credea că epoca Yayoi a debutat printr-o migrare de populație de pe continentul asiatic, prin Coreea, și că noua „populație Yayoi", înaintând mai întâi în direcția est (spre regiunea Kantō din insula Honshu) și apoi către nord, a

Fig. 2. Figurină *dogū*
(*Muzeul Metropolitan, Donația dl și dna Jerome Koizim, 1978*)

înlocuit treptat populația Jōmon, devenind poporul japonez al vremurilor istorice. Mai recent însă, oamenii de știință au fost de părere că trecerea de la Jōmon la Yayoi a fost, în esență, un fenomen cultural: cu alte cuvinte, populația Jōmon a devenit populația Yayoi ca rezultat al influențelor din China.[3] (A se vedea începutul capitolului 3 pentru mai multe referiri la posibila legătură dintre locuitorii Japoniei din epoca Jōmon și cei din epoca Yayoi.)

Odată cu începuturile agriculturii, japonezii s-au deplasat în câmpiile aluvionare, au format comunități agrare permanente și s-au diferențiat în clase sociale. De atunci, orezul a devenit produsul cel mai important al economiei. El a exercitat o imensă influență asupra societății, deoarece, sub forma producției în orezării, necesita o mare cantitate de muncă fizică neîntreruptă. Unitățile de bază ale lumii agrare – familia de țărani și satul – au devenit grupuri strict organizate, oferind societății japoneze o trainică stabilitate, ce a dăinuit până în timpurile moderne.

Fig. 3. Ceramică Yayoi (*cu permisiunea Muzeului Brooklyn*)

Utilizarea metalelor – a bronzului și a fierului – a fost introdusă în Japonia în epoca Yayoi timpurie. Bronzul a fost folosit în primul rând în scopuri ornamentale, iar fierul în domenii practice. Probabil însă că – așa cum vom vedea – cea mai importantă întrebuințare care s-a dat metalului a fost producerea de arme, ceea ce a dus, în perioada finală a epocii Yayoi, la sporirea bruscă a stărilor de beligeranță și la consolidarea controlului asupra unor unități teritoriale tot mai vaste.

Tranziția de la Jōmon la Yayoi a adus schimbări importante în olărit (fig. 3). Aspectul echilibrat și elegant al noilor vase Yayoi sugerează că influențele civilizatoare care au adus noi tehnologii în Japonia în această epocă au avut drept consecință dezvoltarea mentalității populației. Spiritul tumultuos reflectat în forma și ornamentica unora dintre vasele epocii Jōmon și în figurinele *dogū* ori s-a pierdut, ori au renunțat la el meșterii epocii Yayoi. Poate că cea mai mare diferență dintre cele două tipuri de vase e însă aceea că în epoca Jōmon accentul cade pe aspectul decorativ, în timp ce în epoca Yayoi primează

ipostaza formală. Multe exemplare din olăria Yayoi n-au nici un ornament, în vreme ce altele au incizate benzi cu modele geometrice a căror simplitate contrastează puternic cu desenele încărcate tipice vaselor din epoca Jōmon.

Olăritul în Japonia, a cărui origine reală își are rădăcinile în epoca Yayoi, este de mare importanță în istoria culturală nu numai datorită calității sale artistice intrinseci, ci și pentru că este bazat pe una dintre cele mai durabile valori ale tradiției estetice japoneze. Majoritatea oamenilor, pe măsură ce fac progrese în tehnologia olăritului, de la producția de vase de lut simple, nesmălțuite, la cea de vase fine de porțelan, tind să renunțe la abordările lor anterioare. Japonezii sunt însă deosebiți prin faptul că păstrează de-a lungul veacurilor o pasiune pentru ceramica simplă, chiar dacă au produs vase din ce în ce mai rafinate, în special sub influența Chinei. Cel mai impresionant exemplu al atașamentului pentru stilul simplu în ceramică se întâlnește în ceremonia ceaiului, care a evoluat de-a lungul Evului Mediu.

În termeni estetici, prețuirea acordată ceramicii simple se bazează pe importanța acordată firescului, pe preferința pentru lucrurile aflate în starea lui originară, nealterată. Pentru artist sau artizan, naturalețea înseamnă apropierea de materialul folosit. Astfel, producătorul ceramicii simple nu urmărește să ascundă lutul folosit; iar produsele muncii sale sunt admirate nu doar pentru textura lor firească, ci și pentru imperfecțiunile ce apar inevitabil la obiectele create „elementar". Un alt exemplu al gustului estetic al japonezilor pentru firesc se află în arhitectura sanctuarelor șintoiste, al căror lemn rămâne deseori nevopsit. În acest caz, aspectul practic e în mod limpede sacrificat esteticului, dat fiind că sanctuarele din lemn natur sunt mult mai sensibile decât alte tipuri de structuri la ravagiile îmbătrânirii.

Aproape toată olăria Jōmon a fost alcătuită din vase cu gură largă (*hachi*), folosite mai ales la gătit și la servit mâncarea. Epoca Yayoi a venit cu o varietate de noi genuri de vase: *tsubo*, oala pentru depozitare, mai ales a orezului uscat; *kame*, oala pentru gătit, asemănătoare vasului *hachi*; *takatsuki*, vasul cu picior, pentru servirea mesei în situații oficiale. Toate aceste genuri noi de ceramică au apărut pentru a face față cerințelor societății agricole care s-a dezvoltat în Japonia în epoca Yayoi. Producerea de vase pentru depozitarea orezului merită în mod deosebit să fie scoasă în evidență. Jōmon a fost o societate fără clase, mai ales pentru că n-a dispus de nici un produs care să poată fi acumulat sau stocat ca bogăție. În epoca Yayoi însă, orezul a devenit el însuși un astfel de produs, care, fiind acumulat și păstrat, a dus la

stratificarea societății pe principiul bogăției, măsurată în primul rând în funcție de deținerea sau nedeținerea sa. Pentru restul perioadei premoderne, orezul a rămas principalul etalon de măsurare a bogăției în Japonia.

Informații despre Japonia primelor veacuri ale erei noastre sunt oferite – pe lângă rămășițele arheologice – de narațiunile dinastice chinezești. Pentru chinezii acestei perioade, japonezii erau unul dintre popoarele lipsite de însemnătate ce trăiau dincolo de hotarele Marelui lor Imperiu de Mijloc. Ca urmare relatările privind Japonia își găseau loc în istoria lor la capitolele ce tratau chestiuni legate de străini.

Chinezii numeau Japonia „țara Wa" (cuvânt pe care-l scriau cu o hieroglifă care înseamnă „oprit din creștere"), descriind-o, în cea mai veche relatare a lor, datând de prin secolul I î.Cr., ca alcătuită din „o sută" – însemnând probabil „foarte multe" – de ținuturi sau triburi. Ei au consemnat că cei din Wa trimiteau periodic, în primele două veacuri ale erei noastre, solii în China, inclusiv cea care a vizitat în anul 57 Curtea împăratului Xuandi din dinastia Han târzie și care a primit de la el un sigiliu de aur ce învestea Wa ca stat tributar. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea (1784), niște țărani au găsit lângă golful Hakata, din nordul insulei Kyushu, un sigiliu corespunzând descrierii celui acordat de Xuandi. Pentru majoritatea cercetătorilor care-l recunosc drept autentic, el reprezintă o dovadă importantă a caracterului obiectiv al narațiunilor dinastice chinezești despre Wa.

Spre sfârșitul secolului al II-lea și începutul celui de-al III-lea, în Wa au fost tulburări care au dus la consolidarea politică și instituirea unei hegemonii teritoriale sub conducerea unei regine pe nume Himiko (sau Pimiko). Chinezii observă că

> [Himiko] se ocupa cu magia și vrăjitoria, făcându-le oamenilor farmece. Deși înaintase în vârstă, ea a rămas celibatară. Avea un frate mai tânăr, care o ajuta să cârmuiască țara. După ce a devenit conducătoarea statului, puțini au mai avut prilejul s-o vadă. Avea o mie de femei să-i slujească, și doar un singur bărbat. El îi servea mâncarea și băutura și avea îndatorirea să țină legătura cu lumea de afară. Locuia într-un palat înconjurat de turnuri și palisade, cu gărzi înarmate, în stare de statornică vigilență.[4]

Autoritatea lui Himiko se întemeia, după cât se pare, pe puterile ei religioase sau magice și deriva din șamanismul din partea nord-estică a continentului asiatic, despre care se știe că s-a răspândit pe arii largi în Japonia timpurie. În consemnarea de mai sus, Himiko e descrisă ca mijlocitor (șaman) între popor și zeii săi și, ca atare, se poate ca ea să fi fost printre primii care să reprezinte ceea ce mai târziu a devenit

funcția cea mai sacră a suveranului japonez. Conform mitologiei, dinastia domnitoare în Japonia e descendenta zeiței Soarelui (Amaterasu), zeitatea supremă, *kami*, din panteonul șintoist, astfel încât doar un suveran selectat cu grijă din această dinastie este calificat să oficieze ritualurile de comuniune cu ea, esențiale cârmuirii țării.

Teritoriul asupra căruia își exercita Himiko hegemonia se numea Yamatai, și chiar și în zilele noastre savanții poartă dispute vehemente cu privire la situarea sa geografică. Problema este că informațiile conținute în narațiunile dinastice chinezești (și anume *Istoria Imperiului Wei*, scrisă în jurul anului 297) despre cum se ajunge în Yamatai de pe continent (Coreea) sunt greșite. Informațiile ne conduc destul de ușor peste strâmtoarea coreeană, spre nordul insulei Kyushu, dar pretind apoi schimbarea direcției spre sud și străbaterea unei succesiuni de distanțe care, dacă ar fi parcurse, ne-ar duce în Oceanul Pacific. Cercetătorii au susținut multă vreme că ori îndrumările din text ar fi trebuit să indice direcția est, în loc de sud – conducând astfel în proximitatea orașelor moderne Nara și Kyoto, în zona centrală –, ori distanțele semnalate sunt greșite și Yamatai ar fi plasat undeva în nordul insulei Kyushu.

Dacă Yamatai ar fi fost situat în zona centrală, acest fapt ar însemna că, cel puțin până la sfârșitul anilor 230, o putere hegemonică care să lege această regiune cu nordul insulei Kyushu ar fi fost deja constituită, și Himiko, ca hegemon titular al Yamatai, ar fi fost în măsură să trimită misiuni în China în numele întregului Wa. Pe de altă parte, dacă Yamatai ar fi fost situat în nordul insulei Kyushu, asta ar însemna că autoritatea lui Himiko se exercita probabil pe o suprafață mult mai restrânsă, posibil doar în nordul insulei Kyushu ca atare.

Unele dintre descrierile prezente în narațiunile dinastice chinezești despre obiceiurile din Wa sunt surprinzător de asemănătoare cu practicile sau cutumele japonezilor de azi. De exemplu, poporul din Wa își arăta respectul față de superiori prin ghemuire sau așezarea în genunchi și sprijinire cu ambele mâini pe pământ; băteau din palme când se rugau; și puneau mare accent pe purificarea rituală.

În afara acestor observații privind bătaia din palme la rugăciune și purificarea rituală, știm puține lucruri despre evoluția, în vechea Japonie, a credințelor religioase, numite generic șintoiste (calea *zeilor*, numiți *kami*) pentru a fi deosebite de budism, care a pătruns în Japonia din Coreea pe la mijlocul secolului al VI-lea. În șintoism, putem decela o religie primară, de genul celor care, în alte părți ale lumii, au fost absorbite de religiile universale, dar care, în zonele îndepărtate și

rămase în urmă ale Japoniei, a supraviețuit până în zilele noastre. Trăsătura caracteristică a religiei șintoiste este credința în *kami*, mulțime politeistă care, pe de o parte, populează animist natura și, pe de altă parte, este intim legată de oameni și de unitățile de bază ale organizării sociale, cum sunt familia și satul (fig. 4). Cuvântul *kami* ca atare are conotația „sus" sau „deasupra", și nu „transcendent". Probabil că cea mai bună definiție a acestui termen e cea dată de cărturarul din veacul al XVIII-lea Motoori Norinaga (1730–1801), care s-a ocupat de renașterea credinței șintoiste:

> Cuvântul *kami* se referă, în sensul cel mai larg, la toate ființele divine ale cerului și pământului care apar în scrierile clasicilor. Mai precis, *kami* sunt duhurile care sălășluiesc și sunt venerate în sanctuare. În principiu, ființele omenești, păsările, animalele, copacii, plantele, munții, oceanele – toate pot fi *kami*. După vechile datini, tot ceea ce producea o impresie ieșită din comun, avea calități deosebite sau inspira un sentiment de veneratie era numit *kami*.[5]

Șintoismul, care n-a dezvoltat nici o noțiune semnificativă privind destinul spiritului vital după moarte, a fost de la începuturile sale extrem de preocupat de existența în această viață. *Kami* sunt asociați, în majoritatea cazurilor, cu viața ca forță vitală, creatoare; iar în acest sens șintoismul diferă mult de budism, care are o viziune sumbră, pesimistă despre lume, socotind-o lăcaș al suferinței și mizeriei. De puține noțiuni dispune șintoismul și în privința evaluării comportamentului uman, considerând mai degrabă că nelegiuirile oamenilor, asemenea catastrofelor naturale și diferitelor feluri de pângărire fizică, sunt esențialmente forme de încercare, fără ca ele să poată fi tratate prin ritualuri speciale, cum ar fi exorcismul și purificarea. În șintoism, purificarea sau lustrația (de un gen datând probabil cel puțin din vremea investigațiilor chinezești legate de oamenii din Wa) e foarte importantă; ea este, de fapt, principalul act săvârșit la sanctuarele șintoiste atât de închinători, cât și de preoți.

În șintoism, există esențialmente două feluri de ritualuri de purificare, cel extern și cel intern. Purificarea externă sau fizică (*kessai*) e săvârșită de închinător în timpul vizitei la sanctuar, prin clătirea cu apă a gurii și a mâinilor. Purificarea internă sau exorcismul (*harai*), pe de altă parte, este exclusiv apanajul preotului și se efectuează în mod normal prin fluturarea unei baghete (frunză de *sakaki* etc. – n. tr.). Când un preot purifică astfel o persoană, se consideră că spiritul său e readus la starea sa originară, curată și integră.

Un aspect al șintoismului, care a fost întotdeauna o caracteristică importantă în viața socială a japonezilor, este *matsuri*, festivalul. În

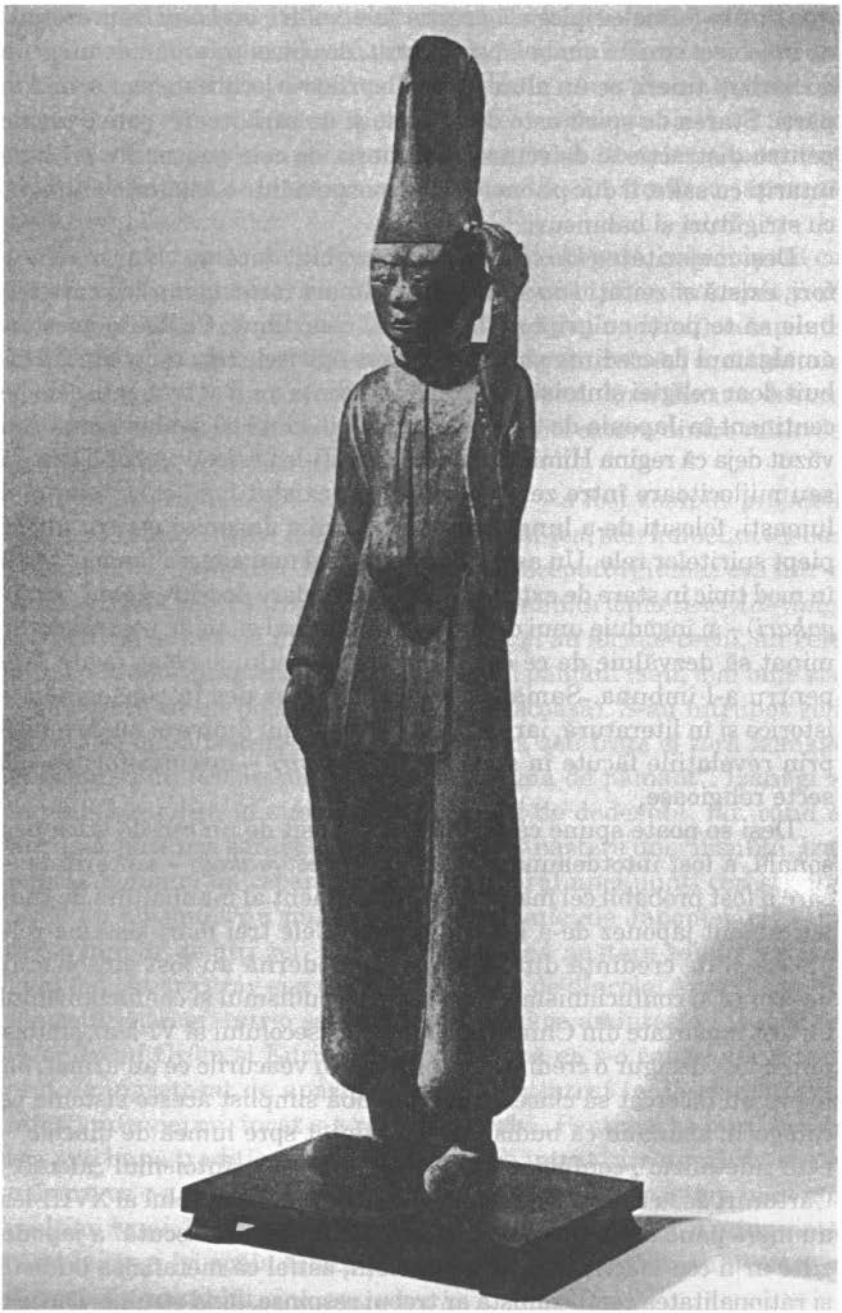

Fig. 4. Statuie din lemn a unei zeități șintoiste, secolele al XII-lea–al XIII-lea (*Academia de Arte din Honolulu, Donația Robert Allerton, 1964* [3311.1])

una dintre formele tipice ale acestor festivaluri, un *kami* (reprezentat de un obiect sau un simbol) este purtat, de obicei pe umăr, de un grup de bărbați tineri, pe un altar portabil, printr-o localitate sau prin alte părți. Starea de spirit este de bucurie și de sărbătoare: este o ocazie pentru distracție și delectare, iar tinerii, de cele mai multe ori bine întăriți cu sake, îl duc pe onoratul lor oaspete într-o călătorie animată, cu strigături și balansuri.

Deși majoritatea *kami* sunt zei favorabili, dacă nu chiar binefăcători, există și zeități sau spirite răuvoitoare (*tatarigami*) cu care trebuie să te porți cu grijă și, la nevoie, conciliant. Cu toate acestea, amalgamul de credințe populare despre spiritele rele nu poate fi atribuit doar religiei șintoiste. Astfel de credințe au fost transmise de pe continent în Japonia de timpuriu, probabil odată cu șamanismul. Am văzut deja că regina Himiko din veacul al III-lea fusese probabil șaman sau mijlocitoare între zei și oameni. Au existat însă și șamani mai lumești, folosiți de-a lungul întregii istorii a Japoniei pentru a ține piept spiritelor rele. Un astfel de șaman, cel mai adesea femeie, intră în mod tipic în stare de extaz – numită „posedare de către *kami*" (*kamigakari*) – și îngăduie unui duh să intre în trupul ei, unde poate fi determinat să dezvăluie de ce este la originea răului și ce se poate face pentru a-l îmbuna. Șamani de acest fel apar des în consemnările istorice și în literatură, iar în zilele noastre unii dintre ei au devenit – prin revelațiile făcute în stări de *kamigakari* – întemeietori de noi secte religioase.

Deși se poate spune că șintoismul e lipsit de un cod de etică personală, a fost întotdeauna asociat cu o idee, *makoto* – sinceritate –, care a fost probabil cel mai important element al manualului de comportament japonez de-a lungul istoriei. Cele trei mari sisteme religioase și de credință din Japonia premodernă au fost șintoismul, budismul și confucianismul. În vreme ce budismul și confucianismul au fost importate din China (pe la mijlocul secolului al VI-lea), șintoismul a fost desigur o credință autohtonă. În veacurile ce au urmat, oamenii au încercat să claseze mai degrabă simplist aceste sisteme pe categorii, spunând că budismul – „orientat spre lumea de dincolo" – este „metafizic", confucianismul „rațional", iar șintoismul „afectiv" Cărturari de la sfârșitul secolului al XVII-lea și din secolul al XVIII-lea au mers până acolo încât au afirmat că natura „înnăscută" a japonezilor ar fi cea afectivă, natura șintoistă, astfel că metafizica budistă și raționalitatea confucianistă ar trebui respinse, fiind străine. Dincolo de părerile acestor cărturari de orientare neoșintoistă din epoci mai târzii, putem observa că japonezii au pus întotdeauna mare preț pe

partea afectivă a naturii omului și că sinceritatea sentimentului sau a faptei a fost cel mai adesea preferată în spiritul lor altor valori posibile, ca „adevărul", „dreptatea" sau „binele". Acest lucru nu vrea să sugereze că sinceritatea e în mod necesar incompatibilă cu aceste alte valori, ci pur și simplu că sinceritatea, etica afectelor, a constituit o linie dominantă – dacă nu predominantă – în simțirea japoneză de-a lungul veacurilor.

Șintoismul are o mitologie excepțional de bogată, consemnată cu precădere în două lucrări: *Kojiki* (*Însemnarea unor întâmplări de demult*) și *Nihon Shoki* (sau *Nihongi* [*Cronicile Japoniei*]), compilate la începutul secolului al VIII-lea (anii 712 și 720), lucrări ce constituie cele mai vechi cărți existente scrise de japonezi. Vom discuta despre aceste cărți în capitolul următor; să notăm aici câteva dintre miturile principale ale tradiției șintoiste.

Începutul mitologiei – legenda creației – a fost compus probabil la o dată relativ târzie, poate în veacul al VII-lea, sub influența ideilor cosmogonice chinezești. Ni se spune că la începuturi lumea era într-o stare de haos, dar că treptat, similar dualismului chinezesc *yin–yang*, particulele ușoare de materie s-au ridicat și au format cerul, iar cele mai grele s-au statornicit, pentru a deveni pământ (sau, mai bine zis, o înfățișare ca un noian de substanță vâscoasă). S-au întrupat zeii (*kami*) și, după trecerea a șapte generații, zeii frate și soră Izanagi și Izanami au fost inițiați să creeze „o dună de pământ". Izanagi a împuns cu sulița în substanța oceanului de dedesubt, iar, când a retras-o, picătura sărată din vârful ei a dat naștere unei insulițe. Izanagi și Izanami au coborât pe ea cu ajutorul unei punți cerești, iar acolo au plăsmuit nu numai restul de insule ale Japoniei, ci și un mare număr de alți zei. În vreme ce dădea naștere zeului focului, Izanami s-a ars grav și a coborât în lumea de dincolo. Aparent mărinimosul Izanagi, într-o secvență a mitului ce amintește uimitor de legenda lui Orfeu și Euridice, s-a dus după ea s-o caute, dar a fost atât de îngrețoșat de apariția trupului ei intrat în descompunere, infestat de viermi, încât s-a retras în grabă. Pentru a se purifica (în cea mai bună tradiție șintoistă), Izanagi a intrat într-un pârâu și, pe măsură ce s-a dezbrăcat și și-a spălat trupul, a dat naștere unei noi mulțimi *kami*. Printre ei s-a numărat zeița Soarelui, care a prins viață când Izanagi își spăla ochiul stâng, și Susanoo, zeul furtunii, care a apărut din nasul lui.

Zeiței Soarelui i s-a dat să domnească peste întinsul cerului cel înalt și a devenit astfel figura mai presus de toți și toate a panteonului

șintoist. Fratelui ei Susanoo, pe de altă parte, i s-au dat în stăpânire întinderile mării. Divinitate agitată și morocănoasă, Susanoo a stăruit să meargă s-o vadă pe rămas-bun pe zeița Soarelui în cer, înainte de a-și ocupa locul. Ajungând în cer, Susanoo săvârșește un șir de lucruri care o supără pe sora sa: îi doboară bunăoară paravanele despărțitoare, îi strică războaiele de țesut și i se spurcă în palat. Jignită, zeița Soarelui, într-o secvență de mit din categoria eclipsei solare, se izolează într-o peșteră, iar lumea se cufundă în întuneric. Ca s-o ademenească să iasă de acolo, celelalte zeități ale cerului au pregătit un zgomotos program distractiv, plasând dinaintea peșterii, pe o stinghie – *torii* –, un cocoș care să dea semnalul începerii. Când zeița Soarelui, cuprinsă de curiozitate, a privit afară, a fost prinsă brusc de un zeu cu brațe puternice care a tras-o în exterior, redând astfel universului lumina.

Torii, stinghia pe care stă pasărea în această așa-numită legendă a „peșterii", a devenit, se crede, poarta de acces în sanctuarele șintoiste ale timpurilor istorice. *Torii* este cel mai cunoscut simbol al șintoismului și poate fi găsit la toate sanctuarele, oricât de mici (fig. 5). Numeroase sanctuare locale nu par a fi, într-adevăr, mai mult decât aceste *torii*.

După ce a obținut supunerea anumitor divinități tribale din „ținutul orezăriilor roditoare", adică din Japonia, zeița Soarelui își trimite nepotul, pe Ninigi, pe acele meleaguri, poruncindu-i:

> Fă bine, preamărite nepoate, să te duci acolo să cârmuiești. Mergi! Și fă ca neamul tău domnesc să fie înfloritor și fă ca el, asemenea Cerului și Pământului, să țină veșnic.[6]

Ca să-și întărească porunca, zeița Soarelui i-a înmânat lui Ninigi câteva însemne sacre ale regalității: o oglindă de bronz de felul celor chinezești, o sabie și o piatră prețioasă în formă de semilună (*magatama*). Obiecte similare acestor însemne regale au fost găsite în siturile cu morminte de la mijlocul epocii Yayoi și par să fie obiecte ce au simbolizat autoritatea tribală locală. În timpurile istorice, oglinda, sabia și *magatama* au fost folosite totuși exclusiv ca însemne ale dreptului familiei imperiale de a domni. Oglinda a fost în mod special prețuită, deoarece se consideră – sau „se considera", până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial – că reprezintă trupul-*kami* al zeiței Soarelui. Conform mitologiei, oglinda e plasată într-un sanctuar șintoist la Ise, după ce un împărat a mărturisit că nu se simte în largul său s-o aibă aproape de el în palat. Suprema sacralitate a sanctua-

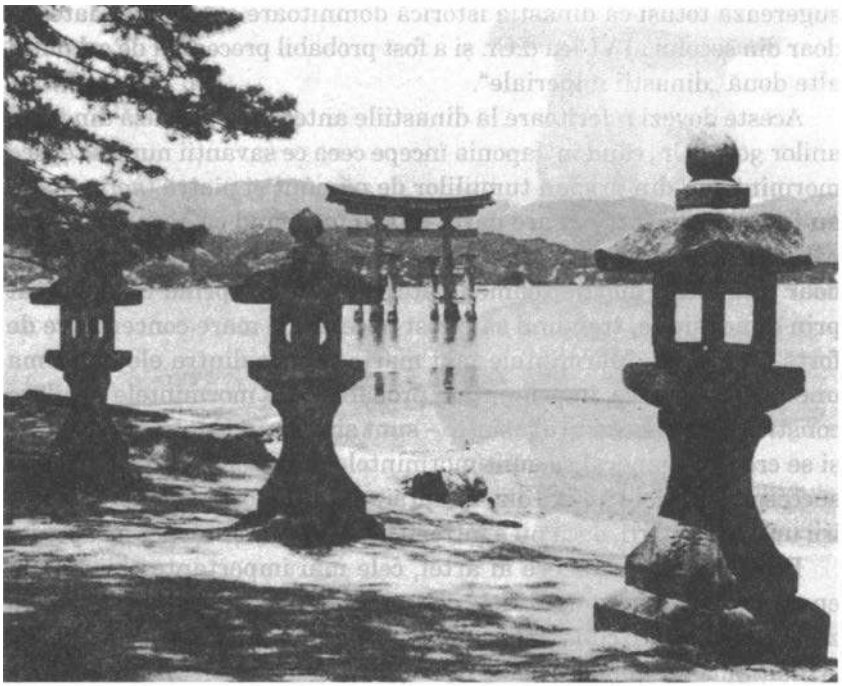

Fig. 5. *Torii* la Miyajima, în Marea Interioară (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

rului din Ise derivă din faptul că de atunci (sau, mai bine zis, de când se știe) el a adăpostit oglinda cea sfântă a însemnelor regale.

Ninigi a coborât din ceruri pe un vârf de munte din partea sud-estică a insulei Kyushu, dar pare să fi făcut prea puțin pentru a-și afirma supremația asupra „ținutului orezăriilor roditoare". Strănepotul său Jimmu va fi cel care, după o campanie militară spre ținuturile centrale ale Japoniei în care i-a nimicit pe dușmanii autohtoni, va oficia ritualuri pentru străbuna sa, zeița Soarelui, care au însemnat asumarea statutului său de cel dintâi împărat al Japoniei. Cândva, în perioada istorică timpurie (sfârșitul secolului al VI-lea sau începutul celui de-al VII-lea), japonezii, sub influența unor considerente calendaristice chinezești, au calculat data accederii lui Jimmu la demnitatea imperială ca fiind anul 660 î.Cr.;[7] iar autorii compilațiilor *Kojiki* și *Nihon Shoki* au stabilit, ca parte a mitologiei, „linia genealogică neîntreruptă" a suveranilor Japoniei, care, dacă ar fi acceptată, ar însemna ca împăratul actual, Akihito, să fie al o sută douăzeci și cincilea descendent în linie dreaptă de la Jimmu. Mărturiile arheologice

sugerează totuși că dinastia istorică domnitoare a Japoniei datează doar din secolul al VI-lea d.Cr. și a fost probabil precedată de cel puțin alte două „dinastii imperiale".

Aceste dovezi referitoare la dinastiile anterioare datează din jurul anilor 300 d.Cr., când în Japonia începe ceea ce savanții numesc epoca mormintelor, din pricina tumulilor de pământ și piatră (*kofun*) care au fost ridicați într-o mare parte a țării începând cu această dată și până la începutul secolului al VII-lea. Unii dintre acești tumuli sunt doar coline sau movile reamenajate, dar alții surprind cu adevărat prin dimensiune, trebuind să fi fost necesară o mare concentrare de forță de muncă. Mormintele mai mari – multe dintre ele de forma unei găuri de cheie, împrumutate probabil de la mormintele similare construite pe continentul asiatic – sunt situate în ținuturile centrale și se crede în general că sunt mormintele unor conducători – posibil succesorii reginei Himiko din Yamatai – care au fost în fruntea cârmuirii unei mari părți, dacă nu a întregii arii centrale și vestice a Japoniei.

Din punctul de vedere al artei, cele mai importante obiecte din epoca tumulilor sunt figurinele de teracotă, îndeobște înalte de câțiva zeci de centimetri, cunoscute sub numele de *haniwa*. Fixate pe pantele și înălțimile tumulilor, *haniwa* înfățișează o mare varietate de lucruri – oameni, animale, case și bărci (fig. 6). Mitologia ne spune că un împărat din zorii istoriei a fost atât de mișcat de agonia slugilor și a altora îngropați de vii laolaltă cu defuncții familiei imperiale, încât a introdus practica de a folosi, la funeraliile imperiale, în locul oamenilor, figurine de lut. Deși des amintită pentru a explica originea figurinelor *haniwa*, această poveste pare să aibă puțin temei real. Nu s-a găsit nici o dovadă că japonezii s-ar fi angajat efectiv în această practică oribilă a îngropării de viu, chiar dacă ea era obișnuită în vechea Chină. Și mai important, figurinele antropomorfe nu apar decât relativ târziu în evoluția acestor *haniwa*. La început, ele aveau o formă simplă, cilindrică. Au fost probabil utilizate pentru a reduce eroziunea sau a demarca anumite zone ale tumulilor, în scopuri rituale. Pe de altă parte, figurinele *haniwa* mai târzii, care înfățișează ființe vii sau diverse obiecte uzuale, arată o nouă utilizare a lor, pe aceea de a reproduce în viața de apoi o lume care i-a fost familiară celui decedat.

Cu excepția unor figurine de femei-șaman, majoritatea figurinelor *haniwa* au o formă pe de-a-ntregul seculară în aparență: adică ele nu au nici un fel de aură religioasă sau magică. Acest fapt poate fi o explicație a viziunii simple, directe asupra lumii pe care o aveau locuitorii de la începuturi ai Japoniei. Unii cercetători japonezi au

Fig. 6. Femeie-șaman *haniwa* (*cu permisiunea Muzeului Brooklyn, Donația dl și dna Stanley Marcus*)

afirmat că *haniwa* au o calitate căreia ei îi spun *heimei* – sinceritate și franchețe –, ce reflectă spiritul nativ al Japoniei, înainte ca acesta să fie alterat de raționalismul confucianist și de doctrina religioasă complexă a budismului. Fie că acest lucru e sau nu adevărat, *haniwa* redă excelent preferințele estetice ale japonezilor – remarcate deja la ceramica Yayoi – pentru naturalețe în folosirea materiei și pentru forme simple, fără multe decorațiuni.

La începutul anilor 400, se remarcă o schimbare în privința obiectelor funerare ale tumulilor. Dacă până atunci tumulii conținuseră obiecte folosite îndeobște în scopuri ornamentale sau rituale, inclusiv numeroase piese de bronz, secolul al V-lea a furnizat un număr crescând de obiecte mai practice, ca, de pildă, unelte și arme de fier. Cea mai izbitoare a fost apariția pe tumuli a unor *haniwa* reprezentând luptători și cai. Narațiunile dinastice chinezești nu menționează existența la începuturi a cailor în ținutul Wa, ceea ce, desigur, nu înseamnă

neapărat că astfel de animale n-ar fi existat acolo înainte de secolul al V-lea. Dar reprezentarea cailor sub formă de *haniwa* a venit în sprijinul teoriei, lansată la scurt timp după cel de-al Doilea Război Mondial, conform căreia Japonia a fost invadată în acea perioadă de luptători călare, care, venind din Coreea, au cucerit țara și s-au instituit ei înșiși drept noua ei elită conducătoare.

Teoria despre călăreți este o idee fascinantă, mai ales când o luăm în considerare în contextul mișcărilor, din aceeași perioadă, a popoarelor „barbare" în partea de nord-est a continentului asiatic.[8] Se pare însă că cei care au propus această teorie n-au acordat suficientă atenție tuturor dovezilor arheologice. Așa cum e prezentată de autorul ei, profesorul Egami Namio, teoria se bazează nemijlocit pe afirmația că a existat o apariție „bruscă" a bunurilor funerare de călăreți, precum și a figurinelor *haniwa* cu războinici și cai în și pe marile morminte de la sfârșitul veacului al IV-lea. De fapt, după cum s-a arătat mai sus, astfel de bunuri și *haniwa* n-au fost prezente până în secolul al V-lea, iar apariția lor n-a fost bruscă, ci treptată. Japonezii au primit, într-adevăr, în acea perioadă noi cunoștințe despre luptele călare, ca și despre armele folosite în asemenea lupte, cuprinzând armuri, coifuri și echipamente de protecție pentru cai; acestea par însă în mod clar preluate independent de japonezi, și nu aduse pe insulă de invadatorii de pe continent.[9]

Fondată sau nu de călăreți străini, pare evident că o nouă dinastie s-a impus la începutul anilor 400 în partea centrală a Japoniei. Judecând după faptul că cei mai mari tumuli, *kofun*, datează din această perioadă (cel mai mare este cel al împăratului protoistoric Nintoku și acoperă o arie de patru sute șaizeci de metri lungime, fiind situat în afara orașului modern Osaka), noua dinastie a luat ființă cu o vigoare considerabilă. Puterea dinastiei a fost utilizată, cel puțin parțial, la promovarea unei politici de expansiune militară în Coreea, unde trei state – Silla, Paekche și Koguryŏ – se luptau pentru supremație. Japonia se poate să-și fi stabilit un punct militar sau un avanpost numit Mimana în extremitatea sudică a Coreei,[10] iar în secolul al V-lea, conducători japonezi au apelat la China de cel puțin cinci ori pentru confirmarea unor titluri legate de implicarea Japoniei în luptele din Coreea, inclusiv pe cel de „rege al țării Wa" și „comandant suprem pentru menținerea păcii în Est, care poruncește în toate acțiunile militare cu un topor de luptă".[11]

Dinastia din secolul al V-lea se pare că a fost la rândul ei înlocuită în prima parte a veacului al VI-lea de familia domnitoare, care

Fig. 7. Sanctuarul de la Ise (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

devine dinastia imperială a epocilor istorice. Această tranziție, care a dat naștere liniei genealogice a zeiței Soarelui, s-a produs în ajunul vremurilor istorice – adică în decadele perioadei de la mijlocul secolului al VI-lea, când consemnările autohtone devin în general sigure, ca relatări factuale.

Principalul monument închinat zeiței Soarelui este Sanctuarul de la Ise (fig. 7), care-i adăpostește chipul – după cum s-a menționat – sub forma oglinzii, cel mai prețios obiect dintre însemnele regale. Sanctuarul de la Ise este făcut din lemn de chiparos moale, nevopsit, fiind o splendidă pildă de sanctuar în stare „naturală" Încă din vechime a existat obiceiul de a reface structurile Sanctuarului de la Ise la fiecare douăzeci de ani în locuri din preajmă, alternând siturile (ultima refacere a avut loc în 1993). Nimeni nu cunoaște motivul acestui obicei neobișnuit, dar se presupune că el a pornit de la dorința de a păstra prospețimea lemnului și de a evita distorsionarea și curbarea pe care le poate suferi acest tip de material. Clădirile de o strictă

simplitate ale sanctuarului, cu podelele lor ridicate, acoperișurile de paie și grinzile încrucișate, sunt cele mai frumoase exemple de arhitectură șintoistă. Situate într-un minunat cadru natural împădurit, ele dau sentimentul de desăvârșită naturalețe și tihnă, într-un spirit cumva reprezentativ pentru Japonia înainte de introducerea budismului, în veacul al VI-lea.

Acest stil de arhitectură poate fi observat în desenele de pe marile clopote de bronz, numite *dōtaku*, de la mijlocul epocii Yayoi, precum și la unele case-*haniwa* din epoca tumulilor. Stilul e numit uneori construcție-„hambar" (*kura*), din cauza structurii caracteristice, deoarece, așa cum se vede la clădirile de la Ise, au fost probabil folosite mai întâi pentru păstrarea orezului. Se consideră că, mai târziu, același tip de structură a fost adaptat pentru a servi drept palat ori sanctuar.

2

Introducerea budismului

Secolul al VI-lea a fost începutul unei epoci de mare vitalitate în estul Asiei. După vreo trei veacuri și jumătate de dezbinare ce au urmat prăbușirii dinastiei Han, în anul 220, China s-a reunificat în cele din urmă sub dinastia Sui în 589. Deși aceasta a fost înlocuită de dinastia Tang în 618, unitatea națională n-a mai fost perturbată vreme de aproape trei secole.

Perioada de scindare a Chinei a dat naștere unor condiții favorabile propagării budismului, care se răspândise din India începând cu secolul I d.Cr., astfel încât China a intrat în marea sa epocă Tang (618–907) ca țară budistă. Budismul nu numai că-și asigurase un număr mare de credincioși în China, ci ajunsese practic să fie socotit drept esențial în centralizarea instituțională a țării, iar temele budiste dominau universul artelor vizuale.

În timpul dinastiei Tang, China s-a bucurat de cea mai înfloritoare perioadă din istoria sa. Hotarele ei s-au extins la limita lor extremă, iar cultura chineză s-a răspândit în exterior, spre regiunile învecinate. În răsăritul Asiei, atât Coreea, cât și Japonia au fost profund influențate de China dinastiei Tang, având loc reforme centralizatoare pe model chinezesc.

La mijlocul secolului al VI-lea, Japonia era împărțită în ținuturi conduse de clanuri aristocratice numite *uji*. Unul dintre ele – *uji* imperial – își avea sediul în zonele centrale și se bucura de un statut analog celui de *primus inter pares* în raport cu cele mai multe clanuri, iar pământurile i se extindeau de la Kyushu, în vest, până în zona Kantō, în est. Partea nordică a insulei Honshu rămăsese nesupusă și primitivă.

Chiar și în această perioadă a istoriei Japoniei se remarcă o pronunțată tendință a șefilor clanurilor nonimperiale de a-și asuma, ca

miniștri la Curte, dacă nu totalitatea, multe dintre puterile politice ale împăratului. Deși au existat numeroși suverani puternici de-a lungul următoarelor câteva veacuri, împărații Japoniei s-au remarcat prin faptul că au domnit fără să guverneze.

Cuvântul „împărat" induce de fapt în eroare când vorbim despre această epocă veche, deoarece împăratul pe care-l găsim conducând clanurile vag asociate din statul Yamato la mijlocul secolului al VI-lea apare – asemenea unui *kami* al religiei șintoiste de la începuturi – doar relativ superior sau cu puțin deasupra căpeteniilor celorlalte clanuri. Abia în veacul următor japonezii, sub influența ideilor monarhice chinezești, și-au transformat suveranul într-un conducător cu ascendență transcendental divină, acordându-i titlul cu sonoritate chinezească *tennō*, tradus totdeauna cu termenul „împărat".

Deși japonezii au creat astfel, după model chinezesc, imaginea unui împărat venerat, ei n-au adoptat teoria confucianistă chinezească esențială cu privire la împăratul care domnește grație împuternicirii primite din ceruri. Un corolar al acestei teorii era că o împuternicire acordată de ceruri unui conducător virtuos îi poate fi retrasă unuia lipsit de virtute, și tocmai pe baza acestui raționament și-au justificat ori explicat chinezii periodicele schimbări de dinastii din istoria lor. În Japonia, pe de altă parte, opinia mitologică autohtonă (notată în capitolul anterior) conform căreia zeița Soarelui a acordat familiei imperiale împuternicirea de a domni veșnic s-a păstrat, astfel că linia genealogică imperială din veacul al VI-lea a putut atinge – de-a lungul timpurilor istorice până în prezent – o extraordinară continuitate de domnie neîntreruptă.

Conform tradiției, budismul a fost oficial introdus în Japonia din regatul coreean Paekche (Paekje) în anul 552.[1] Dat fiind faptul că la data aceea aproape o treime din aristocrația Japoniei era de origine străină, japonezii trebuie să fi fost fără îndoială deja la curent și cu budismul, și cu celelalte aspecte majore ale civilizației de pe continent. Cu toate acestea, tocmai pe când se discuta dacă să se accepte sau nu budismul, o și mai amplă dezbatere privind reforma națională s-a iscat la Curtea japoneză în a doua jumătate a secolului al VI-lea.

Budismul avea o vechime de cel puțin o mie de ani când a pătruns în Japonia. A apărut în nordul Indiei, odată cu învățăturile lui Gautama (cca 563–488 î.Cr.), Buddha cel istoric, și s-a răspândit de la un capăt la celălalt al subcontinentului indian și în Asia de Sud-Est și Est. Devenise însă o religie complexă, cu vocație universală, ce includea doctrine ce se depărtaseră de principiile de bază ale fondatoru-

lui ei. Gautama susținea în cele Patru Adevăruri Nobile că (1) lumea este un loc al suferinței; (2) suferința e cauzată de dorințele și lăcomia umană; (3) se poate face ceva pentru a pune capăt suferinței; și (4) sfârșitul suferinței și realizarea iluminării sau a stării de Buddha rezidă în urmarea unui program prescris, cunoscut drept octupla cale nobilă (opiniile corecte, țelurile corecte, vorbirea corectă, fapta corectă, traiul corect, străduința corectă, atenția corectă și concentrarea corectă). Pentru cei mai mulți, probabil că nu era ușor să fii adept al octuplei căi. Învățătura karmei, sau a cauzei și efectului, socotește că faptele din existențele anterioare sunt susceptibile să-l fi prins strașnic pe om în plasa dorințelor și a suferinței și să-l fi predestinat la cel puțin alte câteva cicluri ale morții și reîncarnării.

Aceste învățături fundamentale ale budismului, pe care Occidentul contemporan le găsește atractive ca psihologie, au fost mult sporite la cinci veacuri după moartea lui Gautama, odată cu apariția māhāyanei, budismul „Marelui Vehicul". Cei ce credeau în māhāyana au numit depreciativ forma anterioară de budism hīnayāna, adică „Micul Vehicul", dat fiind că era esențialmente un corpus de învățături destinat să inițieze individul în tehnica eliberării din ciclul existenței și al morții.[2] Aceasta implica, susțineau adepții māhāyana, că starea de Buddha este realmente deschisă doar celor cu o capacitate deosebită de a urma corect cele opt căi nobile. Ei au afirmat – ba chiar au prezentat scrieri vechi drept „dovadă" – că Gautama a dezvăluit, chiar înainte de moarte, adevărul suprem potrivit căruia toate viețuitoarele au capacitatea să atingă starea de Buddha. Mai mult decât atât, adepții māhāyana au ajuns tot mai mult să-l privească pe Gautama mai degrabă ca pe o ființă transcendentă decât ca pe un simplu muritor și au venerat o nouă figură, pe bodhisattva, „Buddha-în-devenire", care a îndeplinit toate condițiile pentru starea de Buddha, dar, datorită marii sale compasiuni, și-a amânat intrarea în această stare pentru a-i ajuta pe ceilalți în încercarea lor de a se elibera din ciclul vieții și al morții. Spre deosebire de hīnayāna, ce putea fi considerată „egoistă" pentru că îi îndemna pe oameni să se preocupe numai de dobândirea propriei iluminări, māhāyana propovăduia, prin idealul său de bodhisattva, dragostea universală pentru toate viețuitoarele, fie ele animale sau oameni.

Școala de budism māhāyana, care a cunoscut cea mai mare înflorire în estul Asiei, a acumulat un vast și derutant panteon de Buddha și de alte ființe venerate, unele dintre ele luate din hinduism sau

chiar din religiile Orientului Apropiat. În efortul de clasificare și contabilizare a rolurilor acestei puzderii de zeități, adepții māhāyana au formulat teoria celor „trei forme" de Buddha: forma sa atotcuprinzătoare, universală sau cosmică; forma sa transcendentă, în care s-ar putea să apară ca oricare dintre numeroasele figuri cerești, cum ar fi Buddha Tămăduitorul (în japoneză, Yakushi), Buddha din Viitor (Miroku) și Buddha al Luminii Nesfârșite (Amida); și forma sa de transformare sau corpul pe care și l-a asumat când a trăit pe pământ ca Gautama. Fără cunoașterea acestei teorii a celor trei forme, nu putem înțelege interrelaționarea dintre feluritele secte budiste care au apărut succesiv în istoria japoneză.

E greu de apreciat ce impact a avut cu adevărat budismul în Japonia în primul veac sau puțin după introducerea sa. În China, el proliferase deja într-un număr de secte metafizice obscure aparținând atât școlii hīnayāna, cât și māhāyana, secte ce greu ar fi prezentat interes pentru japonezi în afara unui cerc restrâns de intelectuali de la Curte. Pe măsură ce alții din afara acestui cerc au devenit tot mai informați în privința budismului, neîndoielnic că ei l-au privit mai întâi ca pe o nouă și eficientă metodă magică de a-și asigura recolte mai bogate și a se apăra de dezastre. Ei au reacționat, de asemenea, deschis și intuitiv la frumusețea artei budiste, așa cum se manifesta ea în sculptura, în pictura și în arhitectura templelor aduse în Japonia. De altminteri, japonezii au acceptat probabil cu oarecare dificultate valabilitatea premiselor fundamentale ale budismului: cea că toate lucrurile sunt trecătoare, că suferința este universală și că omul este nevolnica victimă a propriului destin. Aceste afirmații – sau unele similare – au fost socotite de oameni, în multe epoci, drept adevărate, și nu trebuie să ne surprindă că japonezii acestei perioade le acceptă în limbajul persuasiv al budismului.

Poate că cel mai puternic sentiment pe care japonezii din secolele al VII-lea și al VIII-lea îl vor fi avut despre budism a fost că reprezenta o valoare esențială de civilizație superioară. Este o ironie că această religie – care la început a privit lumea cu un pesimism extrem și n-a acordat importanță reformelor sociale sau politice – a pătruns în Japonia din China ca purtătoare a nenumărate aspecte civilizatorii, inclusiv idealul statului centralizat.

E cu neputință de explicat în câteva cuvinte, sau chiar și mai detaliat, cum a reușit credința primitivă șintoistă să supraviețuiască afluxului de budism. O parte a răspunsului constă în neobișnuita toleranță comună gândirii religioase răsăritene pentru adevărurile „parțiale"

sau „alternative" și în capacitatea ei de a sintetiza credințe și manifestări ale divinului aparent disparate. În Japonia bunăoară, cei mai importanți *kami* ai șintoismului au ajuns să fie socotiți drept divinități budiste în forme diferite, sanctuarele șintoiste fiind conexate cu templele budiste. Un alt motiv pentru care japonezii s-au considerat de-a lungul epocilor, aproape fără nici o greutate, atât șintoiști, cât și budiști este că învățăturile celor două religii se complementează atât de firesc. Șintoismul exprimă o dragoste simplă și nemijlocită față de natură și de forțele ei generative, privind moartea ca pe una dintre nenumăratele forme de degradare. Budismul, pe de altă parte, e preocupat de suferința existențială fără sfârșit și caută să conducă ființele vii pe calea iluminării. E cât se poate de firesc și azi ca în Japonia ceremoniile de celebrare a unor evenimente ca nașterea și căsătoria să fie șintoiste, în vreme ce funeraliile și comemorarea morților să fie de competența budismului.

Disputa din Japonia de la mijlocul veacului al VI-lea privind acceptarea budismului și, în același timp, asumarea reformării statului au divizat Curtea japoneză în două tabere opuse. Una era alcătuită din familii care, ca preoți șintoiști și gărzi imperiale de elită, se simțeau cel mai amenințate de schimbările prevestite de budism; cealaltă tabără, din care făcea parte familia Soga, a adoptat o poziție favorabilă budismului și reformei. Spre sfârșitul anilor 580, cei din familia Soga au prevalat militar asupra adversarilor lor și, cu puteri sporite datorate legăturilor matrimoniale cu familia imperială, au inaugurat în Japonia o epocă de puternică înnoire.

Cel mai important conducător în primii ani de reformă a fost prințul Shōtoku (574–622), care a devenit cu ajutorul celor din familia Soga prinț moștenitor și regent pentru o împărătească lipsită de strălucire (fig. 8). Shōtoku a fost considerabil idealizat de istorie și e greu de apreciat cât credit merită cu adevărat măsurile și politicile care-i sunt atribuite. Se pare însă că era un împătimit al învățăturii și probabil că a contribuit la dezvoltarea relațiilor cu China dinastiei Sui, aflate într-o stare critică în acea perioadă, ajutând la înflorirea civilizației japoneze. Foarte probabil că tot Shōtoku e cel care a scris nota adresată în 607 Curții Sui, care începea astfel: „De la suveranul ținutului de la soare-răsare către suveranul ținutului de la soare-apune". Împăratul Sui n-a apreciat această lipsă de respect și a refuzat să-i răspundă; nota însă își îndeplinise menirea. În primele veacuri, conducători ai țării Wa, ca Himiko din Yamatai, au trimis în China solii; cu toate acestea, din acel moment Japonia și-a propus să-și apere independența

Fig. 8. **Statuia de lemn lăcuit reprezentându-l pe prinţul Shōtoku, perioada Edo** (*Academia de Arte din Honolulu, Donaţia Nathan V. Hammer, 1953* [1804.1])

și să nu mai accepte statutul de plecată subordonare pretinsă țărilor ce trimiteau tribut puternicei Chine.

Inițial, japonezii își numiseră țara Yamato, dar cândva în secolul al VII-lea au adoptat numele de Nihon (sau Nippon), scris cu caracterele chinezești pentru „soare" și „obârșie". Aparent, ei sperau că această denumire – derivată din faptul că poziția geografică a Japoniei, în mijlocul mării, la răsărit, face din ea „obârșia soarelui" – le va da, în ochii chinezilor, un prestigiu sporit. Chiar dacă a fost sau nu așa, în cele din urmă pronunția chinezească a cuvântului Nihon – Jihpen – a fost cea care a fost transmisă în Europa în secolul al XIII-lea de Marco Polo și apoi preluată de limbile europene în forme asemănătoare englezescului „Japan".

Japonezii au trimis în China între anii 600 și 614, în timpul dinastiei Sui, patru solii, iar între anii 630 și 838, în timpul dinastiei Tang, cincisprezece. Cele mai mari solii erau alcătuite îndeobște din grupuri de aproximativ patru corăbii, ce transportau peste cinci sute de oameni, printre care trimiși oficiali, învățăcei, călugări budiști și tălmaci. Unii dintre acești oaspeți rămâneau în străinătate pentru lungi perioade de timp – treizeci de ani sau mai mult –, iar alții nu se mai întorceau deloc. Călătoria era deosebit de periculoasă, iar faptul că atât de mulți oameni riscau să purceadă la drum atestă aviditatea cu care japonezii din această perioadă doreau să aibă acces la educația și cultura Chinei.

Deși nu s-au păstrat copii sau desene contemporane ale corăbiilor folosite cu ocazia soliilor trimise în timpul epocilor Sui și Tang, știm că pânzele și cârma erau primitive și de aceea erau obligate să țină seama de vânturile specifice fiecărui anotimp. Corăbiile porneau de obicei primăvara, când vânturile dominante băteau spre vest, și se întorceau iarna, când vânturile suflau spre est. Cea mai scurtă rută spre continent era traversarea canalului de 185 de kilometri ce separă Kyushu de sudul Coreei. Uneori însă, corăbiile japoneze erau deviate și împinse departe, pe coasta chinezească. De-a lungul secolului al VII-lea, când relațiile cu Coreea erau slabe, japonezii se îndreptau direct spre sudul Chinei, deși călătoria era mai lungă și mai anevoioasă. Drumul de întoarcere, care începea aproape întotdeauna de la punctul de vărsare al fluviului Yangtze, era cel mai înșelător. Un calcul greșit sau o modificare accidentală a rutei putea duce corăbiile în nemărginitul Ocean Pacific. Deseori, ele acostau pe insule din arhipelagul Ryukyu și erau obligate să caute calea de întoarcere spre casă cum puteau.

Așa periculoase cum au fost, soliile spre China din secolul al VII-lea până la mijlocul secolului al IX-lea au fost esențiale pentru crearea primului stat centralizat japonez. Japonezii au preluat fără opreliști de la o civilizație care, cel puțin în ce privește cultura materială și tehnologică, îi era mult superioară. Cu toate acestea, împrumutul cultural a fost suficient de selectiv pentru a genera evoluția unei societăți care, deși datora mult Chinei, a devenit unică în felul său.

Influența pe care a avut-o Coreea în transmiterea civilizației chineze către Japonia n-a căpătat încă atenția cuvenită în rândurile oamenilor de știință. În timpul primului veac și ceva după Cristos, relațiile Japoniei cu Coreea au fost apropiate, și diversele formațiuni statale tribale de pe teritoriul Japoniei trimiseseră solii în China prin intermediul posturilor militare pe care le deținea în Coreea dinastia chineză Han. Pe la sfârșitul veacului al IV-lea, după cum s-a menționat în capitolul anterior, Japonia a întemeiat Mimana la extremitatea sudică a Peninsulei Coreene; apoi, în următorii două sute de ani, oștirile japoneze au fost implicate în nesfârșitele lupte pentru supremație dintre cele trei regate coreene: Paekche, Silla și Koguryŏ. În secolul al VI-lea, Japonia a venit, în general, în sprijinul statului Paekche – creditat cu introducerea oficială a budismului la Curtea Yamato, în 552 –, împotriva puterii în creștere a statului Silla. Eforturile Japoniei n-au fost însă suficiente pentru a schimba cursul evenimentelor în Coreea. Silla a distrus Mimana în 562, Paekche în 663, iar Koguryŏ în 668; în acest fel, ea a unificat Coreea ca stat centralizat, pe modelul dinastiei chinezești Tang, asemenea noului stat reformat, pe cale de afirmare în Japonia, din aceeași perioadă.

Coreeni și chinezi migraseră în Japonia cel târziu odată cu începutul veacului al V-lea. În perioada ascensiunii statului Silla, numărul imigranților de pe continent – în special refugiați din Paekche și Koguryŏ – a sporit substanțial, așa cum putem afirma pe baza modului în care li s-au dat suprafețe de pământ și au fost autorizați să se stabilească în diferite părți ale țării. De-a lungul secolului al VII-lea, care a constituit, fără îndoială, marea epocă a reformelor, acești imigranți coreeni au jucat – ca scribi, meșteșugari și artiști – un rol vital în dezvoltarea culturii și civilizației în Japonia.

Prințul Shōtoku și alți intelectuali japonezi din perioada de început a reformelor au studiat nu numai budismul, ci și învățăturile confucianismului chinezesc. Ca și budismul, confucianismul avea deja o vechime de un mileniu când a pătruns în Japonia și s-a dezvoltat mult dincolo de umanismul simplu al lui Confucius (551–479 î.Cr.) și al

discipolilor săi. Primii filozofi confucianiști erau preocupați de locul omului în societate, nu de speculația metafizică: ei propovăduiau cultivarea virtuții și folosirea ei spre binele obștesc. În faimoasa sa Constituție a celor Șaptesprezece Articole din anul 604, prințul Shōtoku chema nu doar la respectarea budismului, dar încerca să propage printre japonezi și valorile confucianiste.[3] Într-adevăr, Constituția este în mare măsură un document confucianist. Deși poate părea o culegere de principii simpliste – de pildă, că armonia trebuie prețuită (articolul I) și că slujitorii trebuie să dea ascultare poruncilor împărătești (III), să se poarte cuviincios (IV), să respingă poftele nemăsurate (V) și să vină la Curte dimineața devreme (VIII) –, ea este prima expresie a nevoii de a guverna după criterii etice din istoria Japoniei. Adresată în primul rând categoriei funcționarilor, Constituția oferă, într-o formă caracteristic confucianistă, principii generale de îndrumare pentru guvernarea mai degrabă prin persuasiune morală decât prin constrângere, ceea ce necesită legi detaliate, cu pedepse stipulate.

Oamenii de știință s-au întrebat vreme îndelungată dacă prințul Shōtoku a fost într-adevăr cel care a scris Constituția celor Șaptesprezece Articole – apărută în *Nihon Shoki*, lucrare compilată cu un veac mai târziu –, în condițiile în care conține idei și principii pe care japonezii e improbabil să le fi aprofundat, respectiv să le fi acceptat înainte de sfârșitul secolului al VII-lea și începutul celui de-al VIII-lea, când centralizarea statului, bazată pe împrumuturi neîntrerupte de pe continent, se afla într-un stadiu mai avansat. Referirea la „guvernator de provincie" bunăoară pare anacronică, dat fiind că această funcție n-a fost instituită înainte de sfârșitul anilor 600. La fel de discutabil este, după opinia unor oameni de știință, dacă principiul suprem al cârmuirii imperiale, așa cum este definit în articolele următoare ale Constituției, a fost exprimat și încuviințat de japonezi încă din anul 604: „Când primești porunci de la împărat, nu uita să li te supui în mod strict. Stăpânul este Cerul, vasalul e Pământul. Cerul acoperă totul, iar Pământul îl sprijină. Când se întâmplă așa, cele patru anotimpuri își urmează mersul cuvenit și puterile Naturii își capătă eficacitatea" (III); „Într-o țară, nu există doi domni; poporul nu are doi stăpâni. Suveranul este stăpânul oamenilor din întreaga țară" (XII).

Acestea sunt idei chinezești de sorginte nobiliară despre demnitatea imperială, care susțin că împăratul nu doar că se bucură de autoritate absolută asupra întregului popor, ci, pentru buna exercitare a funcției sale, el este esențial pentru buna funcționare a naturii înseși. Nimic nu se menționează în acest articol sau în altele din Constituție

despre zeităţile autohtone, *kami*, despre al căror reprezentant suprem, zeiţa Soarelui Amaterasu, se spune – aşa cum am văzut – în *Kojiki* şi *Nihon Shoki* că a transmis familiei imperiale dreptul de a domni în veci. Cu alte cuvinte, Constituţia tace în legătură cu ceea ce ulterior a devenit baza de necontestat a legitimităţii regulii dinastiei unice în Japonia: împuternicirea acordată de Amaterasu. În prima parte şi la mijlocul veacului al VII-lea, japonezii par să fi experimentat diverse idei preluate deopotrivă din confucianism, budism şi şintoism pentru a justifica cârmuirea imperială. Se pare că abordarea şintoistă – cum este ea reflectată în împuternicirea dată de Amaterasu – a căpătat formă definitivă nu mai devreme de sfârşitul secolului al VII-lea şi începutul celui de-al VIII-lea, fiind codificată – în *Kojiki* şi *Nihon Shoki* – pentru toate generaţiile viitoare.

În ciuda eforturilor prinţului Shōtoku de a stimula marile reforme, foarte puţine cu adevărat importante au putut fi îndeplinite atâta vreme cât clanurile aristocratice au continuat să exercite o autonomie aproape totală asupra propriilor latifundii şi a oamenilor de pe acestea. După moartea lui Shōtoku, în anul 622, cei din clanul Soga, adepţi luminaţi ai budismului şi ai adoptării culturii chineze cu o jumătate de veac înainte, au devenit principalele obstacole în calea reformării sistemului descentralizat *uji*. Pe la începutul anilor 640, s-a format la Curte o facţiune anti-Soga, care includea un prinţ din familia imperială, capii unor familii sacerdotale şi oameni care studiaseră în China. În 645, acest grup i-a îndepărtat cu forţa pe cei din clanul Soga, reafirmând supremaţia tronului (membrii clanului Soga erau acuzaţi că plănuiesc să ia locul familiei imperiale) şi instituind Reforma Marii Schimbări (*Taika*).

Reforma Taika a fost în esenţă o reformă agrară după modelul instituţiilor Chinei dinastiei Tang. Deşi puţinătatea documentelor face cu neputinţă determinarea amplitudinii sale, obiectivul reformei era naţionalizarea terenurilor agricole şi transformarea tuturor oamenilor în supuşi nemijlociţi ai tronului. Pământul urma să fie împărţit în parcele egale agricultorilor, pentru a-l lucra tot timpul vieţii. La moartea agricultorului, parcela sa revenea în proprietatea statului, pentru a fi redistribuit.

Aceasta e o descriere mult simplificată a prevederilor Reformei Taika, suficientă însă pentru a face cunoscut conceptul idealist al repartizării echitabile a loturilor de pământ pe care se întemeia reforma. Conceptul îşi are originea în egalitarismul confucianist, care susţinea că împărţirea egală a pământului îi va face pe oameni mulţumiţi şi că

nu vor mai exista disensiuni între ei. Egalitatea însă avea să fie aplicată doar clasei sociale inferioare, cea a țăranilor. Membrii aristocrației urmau să primească recompense funciare speciale, bazate pe considerente de rang, funcție și servicii meritorii. În acest fel, aristocrației i s-a permis să rămână aproape la fel de privilegiată economic ca înainte de reformă.

Practic, pe vremea aceea, sistemul loturilor egale prevăzut de Reforma Taika era egal doar pentru unii. În plus, punerea sa strictă în aplicare ar fi necesitat o organizare administrativă mult mai elaborată decât avea Japonia la acea vreme. Poate ar trebui să ne mire că sistemul a funcționat cu atâta eficiență; cu toate acestea, după un veac el a început să intre în declin. Familiile aristocratice, împreună cu templele budiste și sanctuarele șintoiste începuseră să acumuleze proprietăți private, care erau în multe privințe similare exploatațiilor funciare de tip *uji* de dinainte de Reformă. (Putem face observația că sistemul loturilor egale n-a avut o soartă mai bună nici în China dinastiei Tang, unde el luase naștere. După eșecul acestui sistem în ultimii ani ai dinastiei Tang, China n-a mai încercat niciodată în timpurile premoderne să naționalizeze pământul și să-l împartă în parcele egale, în vederea atribuirii la nivel local, indivizilor sau familiilor.)

Un alt act major de reformă a fost promulgarea de către Curte, în 702, a Codului Taihō („Marea Comoară"), care preciza oficiile centrale și cele din provincii ale noii cârmuiri (unele funcționau deja) și enunța regulile generale de conduită pentru poporul japonez. Influențat și el de modelul Tang, Codul Taihō înzestra Japonia cu o complicată structură birocratică simetrică, de același fel cu cea care se dezvoltate în China vreme de un mileniu sau mai mult. Deși a funcționat destul de bine pe perioada întregului secol al VIII-lea, codul s-a dovedit prea greoi și inflexibil pentru Japonia, aflată la începuturile dezvoltării sale istorice. Începând cu secolul al IX-lea, au fost deschise noi oficii, nestipulate de Codul Taihō, care au devenit adevărate centre ale puterii naționale din Japonia.

În anul 710, Curtea s-a mutat în nou-construitul oraș Nara, care a rămas capitala Japoniei până în anul 784. Înaintea acestei strămutări, amplasamentul Curții a cunoscut dese deplasări dintr-un loc în altul, de obicei în ținuturile centrale sau în jurul acestora. Unii susțin că viziunea șintoistă despre moarte și profanare – moartea suveranului ca profanare a unei întregi comunități – a fost motivul principal al acestei constante deplasări. Un alt motiv plauzibil e însă acela că amplul control exercitat de Curtea Yamato asupra *uji* din teritorii în

primele veacuri necesita, din motive strategice, frecventa sa mutare din loc în loc. Când, la sfârșitul secolului al VI-lea, clanul Soga a devenit dominant din punct de vedere politic, capitala a fost stabilită la Asuka, în sudul orașului Nara de azi, unde se afla sediul puterii lor teritoriale.

Epoca dintre introducerea budismului, în 552, și Reforma Taika, din 645, e cunoscută îndeobște în istoria artei ca perioada Asuka. În mare parte, dacă nu chiar în totalitate, sculptura, pictura și arhitectura templelor budiste din perioada Asuka au fost realizate de artizani chinezi și coreeni. De aceea, nu putem vorbi de adevăratele începuturi ale artei budiste japoneze decât de la o epocă mai târzie. Cu toate acestea, operele de artă ale perioadei Asuka, realizate în maniera epocii Chinei Celor Șase Dinastii (220–589), sunt de valoare inestimabilă nu numai prin calitățile lor individuale, ci și pentru că ele constituie cel mai important ansamblu de artă aparținând stilului Celor Șase Dinastii. Din cauza războiului și a altor vicisitudini, câteva exemplare rămân în China sau Coreea.

Deși primele temple budiste din Japonia au fost construite de clanul Soga spre sfârșitul secolului al VI-lea, nici unul n-a rezistat trecerii timpului. Dintre clădirile aflate încă în picioare, de departe cel mai vechi – și în mod cert cea mai veche construcție de lemn din lume – este templul Hōryūji, situat în sud-vestul orașului Nara. Construit inițial în 607, sub patronajul prințului Shōtoku, Hōryūji a fost distrus parțial sau total de foc în anul 670 și reconstruit la scurt timp după începutul veacului următor.

Templele budiste ale acestei perioade erau dispuse pe moduri de organizare numite *garan*. Deși *garan* variază în număr și ca dispunere a structurii lor, ele prezintă în general anumite caracteristici comune: o galerie acoperită – în formă de pătrat sau dreptunghi, cu o intrare în centrul laturii sale sudice – ce împrejmuiește componentele principale ale templului; o așa-numită sală de aur, unde se păstrează principalele reprezentări sacre pentru rugăciuni; o sală de conferințe; și cel puțin o pagodă, tip de clădire inspirat din stupa indiană și destinată inițial să adăpostească rămășițele unui sfânt budist. La Hōryūji, Sala de Aur și o singură pagodă, cu cinci etaje, sunt situate în interior, la dreapta și la stânga porții de intrare, iar sala de conferințe e în spate, integrată părții de nord a galeriei (fig. 9 și 10). Cele mai importante caracteristici ale Sălii de Aur sunt fundația sa înaltă de piatră și acoperișul în pantă cu vârfurile arcuite; ca – pesemne – cea mai veche dintre clădirile templului Hōryūji, e deosebit de reprezentativă pentru stilul arhitectonic budist din perioada Celor Șase Dinastii.

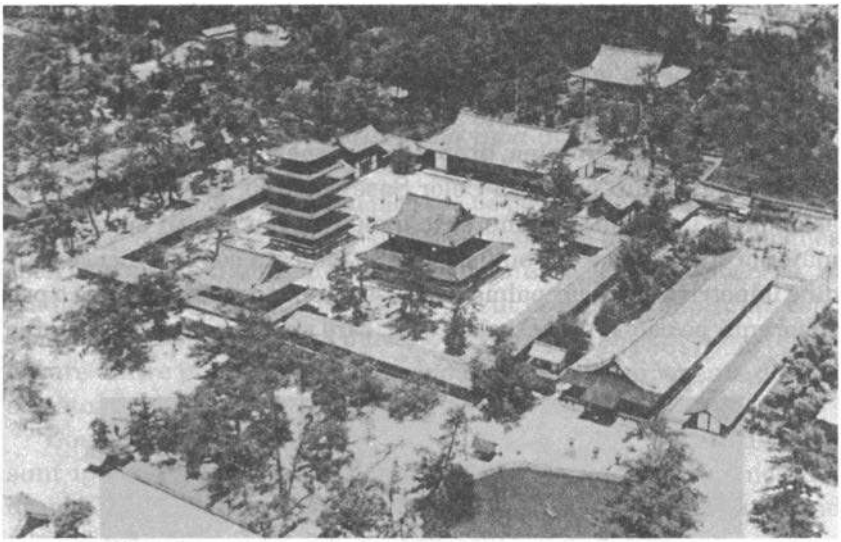

Fig. 9. *Garan*-ul templului Hōryūji (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

Fig. 10. Sala de Aur a templului Hōryūji (*fotografie de Joseph Shulman*)

Printre sculpturile din Sala de Aur, există un triptic de figuri de bronz lucrate în relief pe fondul aurei emanate din trupurile lor. Conform unei inscripții, au fost turnate în anul 623, pentru a comemora un an de la moartea prințului Shōtoku (fig. 11). Ele îl reprezintă pe Gautama (în japoneză, Shaka), Buddha cel istoric, flancat de doi însoțitori bodhisattva. Buddha este așezat cu picioarele încrucișate pe un podium, iar îmbrăcămintea, drapată asemenea unei cascade stilizate, urmează stilul din perioada Celor Șase Dinastii. El imaginează, de asemenea, una dintre numeroasele mudre, sau poziții speciale ale mâinilor din iconografia budistă (mâna ridicată conferă aici certitudine împotriva fricii, iar palma deschisă e semn de caritate); are o protuberanță pe cap și un al treilea ochi, care simbolizează cunoașterea

Fig. 11. Tripticul Shaka de la templul Hōryūji (*Asuka-en*)

și clarviziunea sa ieșite din comun, fiind printre cele circa douăzeci și trei de semne corporale propuse de budiștii māhāyana pentru a exprima calitățile supraomenești ale lui Gautama. Expresia de pe chipul tuturor celor trei figuri ale tripticului este cea cunoscută drept „zâmbetul arhaic", ale cărui natură impersonală și vag mister contrastează izbitor cu netulburata sinceritate pe care am remarcat-o pe chipurile celor mai multe dintre figurinele *haniwa* autohtone reprezentând ființe umane.

Cei doi bodhisattva stau în picioare pe piedestale în formă de floare de lotus și sunt îmbrăcați într-un soi de veșminte princiare, asemenea celor purtate de Gautama înainte de a renunța la viața lumească. În tradiția budistă, lotusul, ce poate fi văzut plutind pe suprafața celei mai tulburi ape, înseamnă puritate. El poate simboliza și universul, fiecare dintre petalele sale întruchipând o lume componentă de sine stătătoare.

Două excelente exemple de sculptură în lemn din perioada Asuka sunt ipostaza bodhisattva Kannon din templul Hōryūji, cunoscută drept Kannon Kudara, și, în mânăstirea învecinată, ipostaza șezând a lui Miroku, Buddha din Viitor (fig. 12 și 13). Ambele statui au caracteristici ale stilului Celor Șase Dinastii – de pildă, veșmântul rigid, cu „dinți de ferăstrău" al lui Kannon și modelul în cascadă ale falduri-lor inferioare ale veșmântului lui Miroku. Există, cu toate acestea, la ambele și o sugestie de voluptate și telurică senzualitate, care urmau să apară mai târziu, în sculptura Tang. Miroku, a cărui suprafață, după veacuri de contact cu tămâia, pare ca de metal, a fost admirat în special pentru expresia sa tandră, visătoare și pentru felul delicat în care-și duce mâna la față. Execută o mudra caracteristică statuilor Miroku.

Din punctul de vedere al artei, epoca dintre Reforma Taika (645) și întemeierea marii capitale la Nara (710) este numită îndeobște perioada Hakuhō, după una dintre denumirile calendaristice ale acestei perioade. A fost o vreme de reforme esențiale în Japonia, conduse de însăși familia imperială; iar unii dintre cei mai puternici suverani din istoria Japoniei au cârmuit în perioada Hakuhō. Dintre aceștia, împăratul Temmu (a domnit între anii 673 și 686) este cel care a promovat budismul drept religie protectoare a statului și a familiei imperiale. Budismul fusese deja adoptat de persoane particulare, ca prințul Shōtoku și câteva căpetenii ale clanului Soga. În timpul lui Temmu și al succesorilor săi, budismul s-a aflat sub protecția oficială a Curții, care a patronat construcția unui șir de mari temple la sfârșitul secolului al VII-lea și în secolul al VIII-lea.

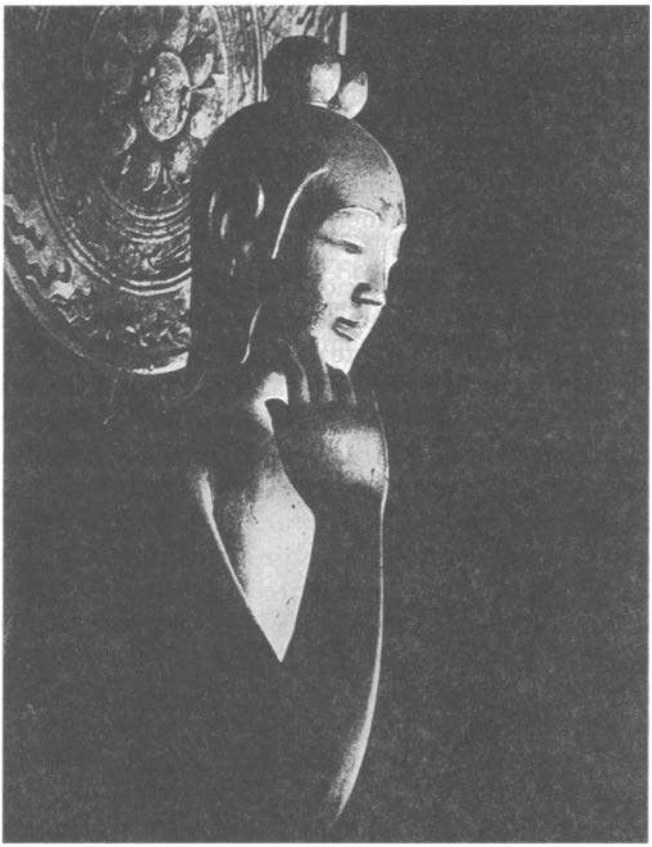

Fig. 12. Buddha Miroku (*Asuka-en*)

Atât în sculptură, cât și în pictură, perioada Hakuhō a marcat tranziția în Japonia, după un decalaj de vreo jumătate de veac, de la stilul artistic budist al Chinei Celor Șase Dinastii la cel al dinastiei Tang. Un triptic de bronz (aflat acum în templul Yakushiji din Nara) al lui Yakushi, Buddha Tămăduitorul, și a doi însoțitori bodhisattva ilustrează renumitul stil Tang de sculptură, așa cum a fost creat în Japonia (fig. 14). Principalele elemente ale acestui stil pot fi văzute mai bine în ipostazele însoțitorilor bodhisattva: de pildă, trupurile lor senzual curbate și cărnoase, modul de dispunere pe înălțime a părului și veșmintele lor căzând în falduri mai firești.

Cele mai frumoase exemple ale artei picturii din perioada Hakuhō sunt frescele care împodobesc pereții sălii de aur de la Hōryūji. Deși un incendiu a avariat grav în 1949 aceste fresce, există fotografii care

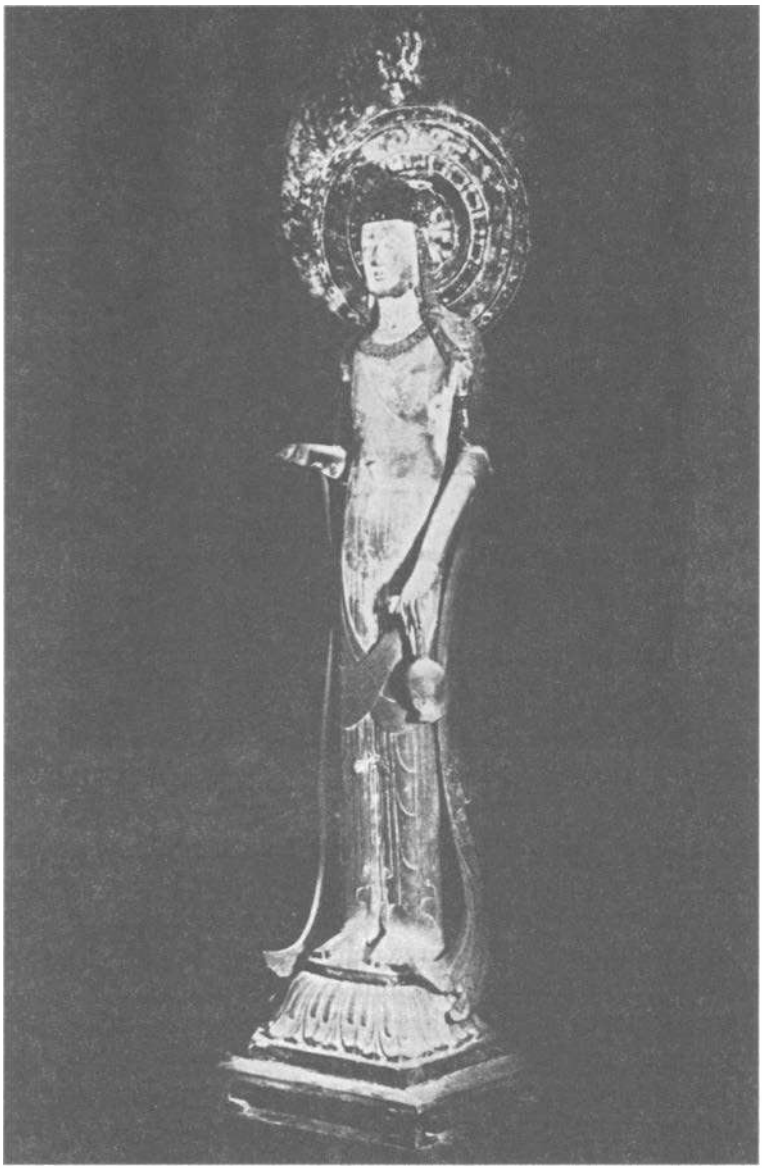

Fig. 13. Kannon Kudara la templul Hōryūji (*Asuka-en*)

amintesc felul în care arătau ele odinioară. Un însoțitor bodhisattva reprezentat în unul dintre triptice s-a conservat foarte bine și a stârnit admirația tuturor, ca unul dintre cele mai bune exemple ale artei picturii Tang (fig. 15). Foarte asemănător ca aspect cu statuile din bronz

Fig. 14. Din tripticul Yakushi de la templul Yakushiji (*Asuka-en*)

ale însoțitorilor bodhisattva din tripticul Yakushi, el dovedește marea abilitate în tehnica liniară a artistului acelei epoci. Liniile sale de contur egale au fost numite filiforme, în contrast cu liniile alternativ groase și subțiri, rezultate din mânuirea pensulei de caligrafie, atât de favorizate mai târziu de pictori în China și Japonia.

Amplasamentul pentru Nara a fost ales de geomanția chineză – arta de a alege terenul propice, pe baza dispunerii favorabile a dealurilor din jur și a caracterului de bun augur a „vântului și apei" sale. Inspirat de capitala Chang-an a dinastiei Tang, deși la o scară mai mică, orașul Nara a fost conceput după un plan sistematic, cu așezarea palatului în partea central-nordică, un bulevard mare, care coboară prin mijloc spre poarta sudică principală de intrare în oraș, uniform intersectat de străzi de la nord la sud și de la est la vest. Spre deosebire de chinezi, japonezii n-au construit niciodată orașe împrejmuite de ziduri; și, în pofida faptului că populația orașului Nara atingea probabil două sute de mii de oameni în secolul al VIII-lea, făcând din el

Fig. 15. Însoțitor bodhisattva: detaliu de frescă din Sala de Aur a templului Hōryūji (*Asuka-en*)

primul centru urban adevărat al Japoniei, relatările contemporane îl descriu ca pe un oraș al spațiilor deschise, cu multe întinderi de pământ intercalate printre clădiri.

Rigurozitatea planului inițial privind orașul Nara are simultan în vedere dispunerea echilibrată a departamentelor și comisiilor guvernamentale prevăzute de Codul Taihō și oglindește gustul fundamental al chinezilor pentru simetrie în astfel de chestiuni. Unii au speculat că japonezii, pe de altă parte, preferă, prin firea lor, asimetria. În orice caz, așa cum s-au abătut, în cele din urmă, de la modelul chinezesc de birocrație echilibrată, ei n-au reușit să dezvolte nici Nara după cum plănuiseră. Orașul din zilele noastre se întinde aproape în întregime în suburbia nord-estică, așa cum figurează în planul întocmit în secolul al VIII-lea, și doar niște markeri arheologici recent plasați ne îngăduie să vedem unde au fost situate incinta palatului și alte puncte importante ale orașului Nara de la începuturi. Și Kyoto – devenit în 794 reședința Curții, după ce aceasta a fost mutată de la Nara –

a fost conceput simetric, asemenea capitalei Chang-an, dar și el s-a întins haotic, mai ales spre suburbiile de nord-est. Dar, în timp ce Kyoto a fost adesea devastat de războaie și alte dezastre în timpul Evului Mediu și numără puține clădiri dinaintea secolului al XVI-lea între vechile sale hotare, la Nara s-au păstrat aproape neatinse din secolul al VIII-lea câteva splendide edificii și inventarul lor.

Chiar și azi, vizitatorul poate regăsi la Nara o mare parte din splendoarea strălucitoarei tinereți a civilizației japoneze. Cu toate acestea, e greu de imaginat – ținând seama de ulterioara închidere în sine a societății japoneze – cât de cosmopolit trebuie să fi fost orașul Nara în secolul al VIII-lea. Japonezii din epoca Nara erau discipoli avizi să asimileze civilizația chineză, iar China dinastiei Tang era cel mai mare imperiu din lume. Arta budistă a Chinei, pe care japonezii au imitat-o cu zel, era un amalgam de influențe, venite nu doar din India, ci și din regiuni îndepărtate, ca Persia, Grecia și Imperiul Bizantin, toate având legături cu China prin intermediul drumului de caravane cunoscut drept Drumul Mătăsii. Obiecte de artă, multe încă păstrate la Nara, au fost importate din aceste locuri exotice, iar Curtea japoneză a veacului al VIII-lea întâmpina cu brațele deschise vizitatori din India și din alte părți ale Asiei situate în afara Chinei, vizitatori de o diversitate cum nu s-a mai văzut în Japonia până în vremurile moderne.

Un aspect neobișnuit al civilizației Nara a fost gradul de dependență al japonezilor de limba chineză scrisă. Nu există nici o mărturie arheologică ori de altă natură care să pună în evidență faptul că japonezii ar fi încercat vreodată să elaboreze un sistem propriu de scriere. Motivul aparent este pur și simplu acela că au luat cunoștință din vremuri străvechi de sistemul de scriere sofisticat al Chinei și, pe măsură ce înaintau pe calea civilizației, s-au mulțumit să utilizeze chineza în alte scopuri decât vorbirea, întru câtva similar modului în care era folosită latina de-a lungul Evului Mediu în Europa.

Aceasta nu putea fi totuși o măsură satisfăcătoare pe termen lung, deoarece structural limbile chineză și japoneză sunt total diferite. Chineza este monosilabică, laconică și nu are flexiuni gramaticale. Timpul și modul sunt ori ignorate, ori exprimate cu ajutorul sintaxei sau al poziției cuvântului în propoziție. În schimb japoneza este polisilabică, folosește multe cuvinte în exprimare și, asemenea limbilor indo-europene, prezintă bogate flexiuni gramaticale.

După câteva începuturi stângace în epoca Nara, japonezii din secolul al IX-lea au elaborat în cele din urmă un silabar cu aproximativ cincizeci de semne (reprezentând silabe), numite *kana* (derivate din

ideogramele chinezești). Deși teoretic ar fi putut de atunci înainte să folosească doar aceste *kana* pentru scrierea limbii lor, japonezii preluaseră în vocabular la acea epocă și un mare număr de cuvinte chinezești, care erau scrise, mai adecvat, cu caractere chinezești (chiar dacă erau pronunțate diferit în japoneză).

În cele din urmă, japonezii au ajuns să scrie utilizând un amestec de ideograme chinezești și *kana*. În limbajul modern, ideogramele sunt folosite în principal pentru substantive, adjective și temele (tulpinile) verbale, iar semnele *kana* sunt folosite ca markeri gramaticali, precum și pentru scrierea (printre alte lucruri) a adverbelor și a numelor străine. Fără îndoială că japoneza are cel mai complex sistem de scriere din lumea zilelor noastre, iar omul modern, care consideră că utilitatea reprezintă valoarea cea mai importantă, deplânge cu siguranță faptul că japoneza s-a împovărat cu sistemul de scriere chinezesc. Din punct de vedere estetic însă, caracterele chinezești au îmbogățit limba japoneză și au constituit de-a lungul timpului un intim liant cultural între japonezi și chinezi (ca și între japonezi și coreeni, care au folosit de asemenea ideogramele chinezești), care reprezintă una dintre cele mai importante trăsături ale civilizației din estul Asiei.

Cele mai vechi cărți japoneze existente sunt, după cum am văzut, două lucrări de legende și scrieri istorice intitulate *Kojiki* și *Nihon Shoki*, terminate în 712 și, respectiv, 720. Se presupune că prințul Shōtoku a alcătuit cu un secol înainte lucrări de budism și istorie, dar ele au fost distruse în incendiul bibliotecii familiei Soga petrecut în timpul loviturii de stat Taika din anul 645.

Este normal ca primele scrieri ce s-au păstrat, elaborate într-o vreme în care țara era sub influența puternică a civilizației chinezești, să fie de orientare istorică. În tradiția confucianistă, istoriografia a ocupat întotdeauna un loc de cinste, deoarece filozofii confucianiști erau de părere că lecțiile trecutului constituie cea mai bună călăuză pentru cârmuirea etică în prezent și viitor. Spre deosebire de indieni, care au fost întotdeauna preocupați de speculația metafizică și religioasă și rareori de istorie, chinezii sunt printre cei mai mari depozitari de arhive ai lumii. Ei respectă cuvântul scris, fără îndoială cu atât mai mult datorită naturii evocatoare a scrierii lor ideografice, și au transmis și japonezilor încă de timpuriu această considerație pentru grafie.

Kojiki este alcătuit dintr-o prezentare a Japoniei de la întemeierea ei până în preajma anului 500 d.Cr., oferind în plus și informații de natură genealogică privind familia imperială pe o perioadă ulterioară de un veac și un sfert. Nesigură din punct de vedere istoric, lucrarea

e scrisă într-un stil complex, ce utilizează ideogramele chinezești atât în maniera convențională, cât și pentru reprezentarea fonetică a sunetelor limbii japoneze din secolul al VIII-lea. Din cauza dificultății sale, i s-a acordat o atenție redusă vreme de peste o mie de ani; până când, prin sârguința marelui învățat din veacul al XVIII-lea Motoori Norinaga, care și-a consacrat peste trei decenii muncii de descifrare, conținutul său a devenit larg cunoscut japonezilor.

Kojiki și *Nihon Shoki* (a căror primă parte acoperă aceeași tematică) sunt, după cum s-a menționat, principalele depozitare ale extraordinar de bogatei mitologii a Japoniei, mitologie ce-și are obârșia într-o varietate de subiecte ce includ vechi cântece și legende, etimologii de cuvinte, ipotetice genealogii și rituri religioase. Deși cele două lucrări conțin numeroase variante de povestiri, ele oferă în esență aceeași expunere a evenimentelor petrecute în Japonia până în ajunul istoriei scrise, în secolul al VI-lea. Cercetători japonezi din secolul XX au demonstrat convingător că narațiunea centrală a ansamblului de mituri – cea care vorbește despre natura divină (atotputernica zeiță a Soarelui) a familiei imperiale și asumarea de către ea de-a pururi a domniei pe pământ – a fost imaginată cândva în perioada reformei de la sfârșitul secolului al VI-lea și în secolul al VII-lea, pentru a legitima dreptul de a conduce al dinastiei imperiale domnitoare. În plus, ambele cărți, dar mai cu seamă *Kojiki*, au fost gândite în așa fel încât să confere vechime și faimă genealogiilor celor mai importante familii de la Curte din acele timpuri.

Spre deosebire de *Kojiki*, *Nihon Shoki* e scrisă în chineză și a fost citită și studiată de-a lungul veacurilor. De asemenea, ea este o lucrare mai amplă decât *Kojiki* și conține, pe lângă mitologie, o istorie în general demnă de încredere a secolelor al VI-lea și al VII-lea. Pe de altă parte, fiind practic sigura sursă scrisă privind faptele petrecute în Japonia din această perioadă, a devenit prima dintre „cele șase cronici naționale" ce cuprind evenimentele petrecute până în anul 887.

Civilizația Nara și-a atins apogeul în epoca Tempyō a împăratului Shōmu (care a domnit în perioada 724–749). Shōmu e considerat de mulți drept cel mai credincios împărat budist din istoria Japoniei; în timpul domniei sale, budismul s-a bucurat, cu siguranță, de o recunoaștere fără precedent. Totuși această cinstire pare să se fi bazat mai mult pe idolatrie decât pe rațiune. Cele așa-numite șase secte ale budismului Nara erau sisteme metafizice foarte complexe importate din China, care, doctrinar, nu ofereau mai mult decât un exercițiu intelectual pentru o mână de sacerdoți credincioși japonezi. Unele

dintre acestea nu s-au constituit niciodată în secte de sine stătătoare și nici una n-a câștigat adepți în rândurile poporului japonez.

Judecând după entuziasmul deosebit ce cuprinsese Nara de a copia sutre pentru obținerea sănătății și a prosperității, budismul își păstra încă forța de atracție ca formă eficientă de magie. Atenția specială de care se bucura Yakushi, Buddha Tămăduitorul, sugerează că străvechile instincte de vindecare prin credință ale japonezilor erau larg întreținute de această divinitate māhāyana.

Dar de departe cel mai important rol al budismului în epoca Tempyō a fost cel de important protector al statului. Shōmu, care a întemeiat un centru național budist la templul Tōdaiji din Nara și a dispus construirea de temple și mânăstiri afiliate în provincii, a dus la apogeu politica de susținere de către stat a budismului începută de Temmu cu o jumătate de veac înainte. În mod ironic, marea întreprindere a lui Shōmu a suprasolicitat într-o asemenea măsură resursele publice ale Curții de la Nara, încât, departe de a întări puterea centrală, așa cum nădăjduise, a fost probabil singurul factor important care a dus la declinul administrației naționale în următorul veac și jumătate.

Oricare ar fi fost efectele de lungă durată ale construirii Templului Tōdaiji asupra evenimentelor politice, el a devenit unul dintre cele mai mari așezăminte budiste din Japonia și focarul strălucitoarei epoci a artei Tempyō (fig. 16). În comparație cu Hōryūji, Tōdaiji a fost amenajat la o scară gigantică. A fost realizat pe o vastă întindere de pământ, iar simbolul său central, adăpostit de cea mai mare construcție de lemn din lume, era statuia de bronz, înaltă de peste șaisprezece metri, a lui Vairochana, Buddha Adevărului Absolut (în japoneză, *daibutsu*, sau „marele Buddha"); au avut loc opt încercări până să se reușească turnarea statuii în bronz (fig. 17). La ceremonia din anul 752 de „deschidere a ochilor marelui Buddha", când un preot din India i-a pictat lumina ochilor pentru a-i da, simbolic, viață, au fost prezenți vreo zece mii de preoți budiști și mulți vizitatori din locuri îndepărtate. A fost, conform tuturor relatărilor, unul dintre cele mai mari evenimente din istoria timpurie a Japoniei.

Cu puțin timp înainte de ceremonia „deschiderii ochilor", Shōmu, care abdicase în 749 în favoarea fiicei sale, s-a înfățișat dinaintea lui *daibutsu* și s-a declarat umilul slujitor al celor trei comori budiste: Buddha, legea și clerul. Acest act a constituit punctul culminant al obștești prețuiri pentru budism a Curții de la Nara. Deși mulți suverani care au urmat au fost ei înșiși budiști credincioși, nici unul după Shōmu n-a făcut vreodată un astfel de gest oficial de supunere față de budism sau față de vreo altă religie în afară de șintoism.

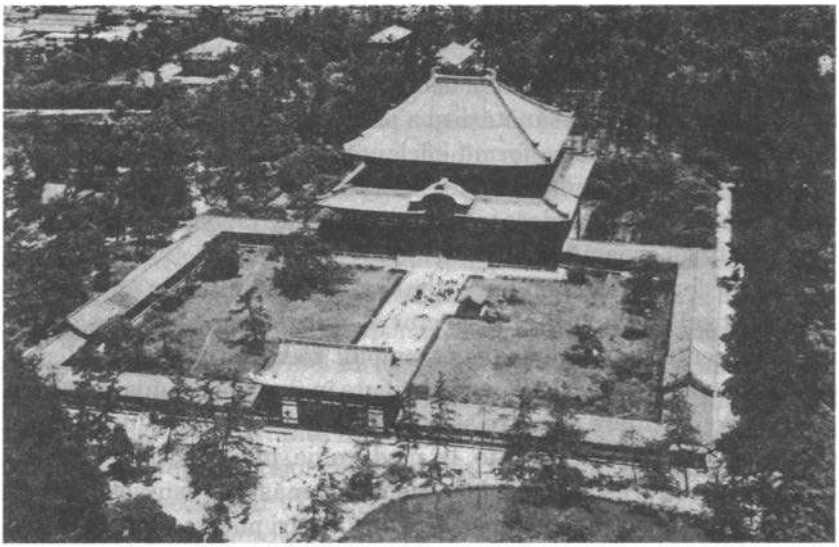

Fig. 16. Templul Tōdaiji (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

Fig. 17. *Daibutsu* („marele Buddha") de la Templul Tōdaiji (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

Fig. 18. Zeitate protectoare realizată în lac uscat, de la Templul Tōdaiji (*Charles E. Tuttle Publishing Co.*)

Printre numeroasele exemple admirabile ale artei Tempyō aflate la Tōdaiji se numără și statui realizate din argilă arsă și din lac. Folosind obișnuita tehnică a lacului din sculptură, artistul a pornit de la un suport de argilă arsă sau de lemn, maruflat cu pânză de mătase și acoperit cu un grund dur (compus din argilă arsă și gresie fină, frecate cu verni). Natura ca atare a materiei folosite conferă o oarecare rigiditate corpului și membrelor figurilor reprezentate. Cu toate astea, așa cum se poate vedea limpede în cazul uneia dintre fioroasele zeități protectoare de la Tōdaiji, sculptorii în lac au fost în măsură să atingă în mare parte nivelul de realism în detaliu caracteristic artei de inspirație Tang din perioada Tempyō (fig. 18).

Cea mai renumită lucrare realizată din lac este reprezentarea de la Tōshōdaiji, din Nara, a preotului orb de origine chineză Ganjin (688–763), care, după câteva încercări nereușite, purcede în anul 754 la primejdioasa traversare spre Japonia, pentru a întemeia una dintre cele șase secte de la Nara (fig. 19). Aceasta e cea mai veche imagine a unei persoane reale din istoria Japoniei. Există o pictură de la sfârșitul secolului al VII-lea reprezentându-l pe prințul Shōtoku și pe doi dintre fiii săi, dar ea a fost executată mulți ani după moartea prințului,

Fig. 19. Statuia lui Ganjin de la Templul Tōshōdaiji (*Asuka-en*)

într-o manieră chinezească stilizată, fiind evident că artistul n-a încercat deloc să portretizeze caracteristicile individuale reale. Sculptura reprezentându-l pe Ganjin, pe de altă parte, este cât se poate de realistă, înfățișându-l pe preot într-o atitudine de intensă concentrare. Era acel gen de realism emoțional care și-a pus atât de pregnant amprenta asupra sculptorilor japonezi din următoarele veacuri, când au căutat să se inspire din arta clasică a epocii Tempyō.

În apropiere de Tōdaiji, și inițial parte din complexul templului, există un edificiu remarcabil, numit Shōsōin (fig. 20). El are aspectul unei gigantice clădiri de lemn alungite, cu podeaua înălțată pe piloni de lemn masiv aproximativ doi metri și jumătate de la sol. Shōsōin este de fapt compus din trei părți separate, unite între ele, fiecare cu propria-i intrare și care constituie un tezaur de artă universală începând din veacul al VIII-lea. A rezistat intact vreme de peste unspre-

Fig. 20. Shōsōin (*Asuka-en*)

zece secole și, înainte de epoca modernă, a fost deschis sporadic, rămânând zăvorât uneori pe perioade de până la un secol sau mai mult. Din cauza construcției sale speciale – în afară de podeaua ridicată, are și laturi făcute din bușteni, care se dilată și se contractă pentru a păstra temperatura și umiditatea la nivel constant în interior –, Shōsōin și-a păstrat inventarul într-o stare aproape perfectă.

Dintre cele aproximativ zece mii de obiecte păstrate la Shōsōin, peste șase sute sunt lucruri personale ale împăratului Shōmu; printre ele se numără cărți, îmbrăcăminte, săbii și alte arme, mătănii budiste, instrumente muzicale, oglinzi, paravane și table de joc. Mai sunt și obiectele rituale folosite la ceremonia de „deschidere a ochilor" lui *daibutsu*, ca și nenumărate hărți, documente administrative, leacuri și măști de lemn și de lac folosite în *gigaku*, o formă de dans preluată din China, foarte populară în templele budiste în epoca Nara.

Obiectele importate provin efectiv din fiecare colț al lumii asiatice și europene cunoscute – cuprinzând China, Asia de Sud-Est și Centrală, India, Arabia, Persia, Asiria, Egipt, Grecia și Roma – și includ o vastă varietate de țesături, lucruri de uz casnic, obiecte de sticlă obținute prin suflare sau tăiere, ceramică, picturi și statui.

Abundența lucrărilor de arte vizuale în epoca Tempyō a fost însoțită de prima mare înflorire a creației poetice japoneze. Deși există

un anumit număr de cântece simple și stângace atât în *Kojiki*, cât și în *Nihon Shoki* și cu toate că eforturile de a scrie poezie sunt foarte vechi în Japonia, florilegiul *Manyōshū* (*Culegerea frunzelor fără număr*) de la jumătatea secolului al VIII-lea a marcat adevăratul început al tradiției poetice japoneze. Vastă antologie de vreo patru mii cinci sute de poeme, *Manyōshū* nu este doar prima din Japonia, ci și, în mintea multora, de departe cea mai frumoasă, oricât de surprinzător ar părea acest lucru pentru o operă atât de timpurie. Unele dintre poemele *Manyōshū* sunt fals atribuite împăraților și altor persoane de vază din secolele al IV-lea și al V-lea – epocă învăluită în mit –, multe altele fiind anonime. Poemele reunite aici par să constituie un eșantion al artei compoziției de pe la mijlocul veacului al VII-lea și până la mijlocul veacului al VIII-lea, cu toate că nu putem ști cât de reprezentativă este selecția poemelor ce trebuie să se fi scris în Japonia acelei perioade.

Câteva trăsături diferențiază *Manyōshū* de antologiile de mai târziu. În primul rând, versurile sale au un fel de prospețime nativă și o vigoare tinerească ce s-au pierdut în decursul secolelor următoare, după ce cultura japoneză a cunoscut o transformare radicală sub influența civilizației continentale. În al doilea rând, poemele sale par să fi fost scrise de oameni din diferite clase sociale, inclusiv țărani, grăniceri și chiar cerșetori, ca și de aristocrați, care, de-a lungul unei mari părți a erei premoderne, au monopolizat creația poetică. Unii cercetători contemporani consideră că poemele *Manyōshū* ai căror autori par să fi fost nonaristocrați au fost în realitate compuse de curteni care „se dădeau drept primitivi". Chiar și așa, poemele cel puțin au fost scrise din punctul de vedere al nonaristocratului, fapt ce le diferențiază de cvasitotalitatea celorlalte poezii compuse în Japonia vreme de multe veacuri care au urmat.

A treia trăsătură ce caracterizează *Manyōshū* este diversitatea (după standardele japoneze) a formelor ei poetice. Cuprinde mai multe așa-numite poeme lungi (*chōka*), de o măreție și vigoare remarcabile. Cu toate acestea, chiar și în acea perioadă japonezii și-au arătat limpede preferința pentru versul scurt, și marea majoritate a poeziilor *Manyōshū* sunt de treizeci și una de silabe (*waka*)[4] – constând, în ordine, din cinci versuri de cinci, șapte, cinci, șapte și șapte silabe –, formă ce a fost utilizată aproape exclusiv de poeți în următorii cinci sute de ani și mai bine. Chiar și când poeții și-au îndreptat din nou atenția către alte genuri poetice, le-au ales de obicei pe cele care erau variante ale *waka*. De exemplu, versul legat (*renga* – n. tr.), care a devenit popular începând de prin secolul al XIV-lea, era compus de trei sau

mai mulți poeți care au fracționat *waka* în două „legături" (una formată din primele trei rânduri de câte cinci, șapte și cinci silabe, iar cealaltă din ultimele două rânduri de câte șapte silabe), ce puteau fi reunite la infinit. Iar celebrul *haiku* de șaptesprezece silabe, la modă în secolul al XVII-lea, era format de fapt din prima legătură *waka*.

Nu se poate găsi o explicație completă a predilecției japonezilor pentru poezia scurtă, dar ea se bazează cu siguranță, în mare parte, pe natura limbii japoneze. Japoneza are puține sunete vocalice, fiind construită aproape doar din vocale independente (*a*, *i*, *u*, *e*, *o*) și silabe scurte, „deschise", formate dintr-o consoană și o vocală (de pildă, *ka*, *su*, *mo*). Ca urmare limbii îi lipsește varietatea de sunete necesară veritabilei rime poetice: ea rimează, într-adevăr, prea ușor. În plus, are o slabă accentuare – alt element folosit adesea în prozodie. Fără a recurge la rimă sau accent, poeții japonezi au socotit în general că e dificil să scrie poezii lungi. Cu cât este mai lung poemul, cu atât mai mare e riscul ca acesta să devină cu neputință de diferențiat de proză. În locul poemelor lungi, poeții au preferat, din cele mai vechi timpuri, genurile poetice scurte, scrise de obicei în combinații de rânduri de câte cinci și șapte silabe. Nimeni n-a fost în stare să spună cu certitudine de ce rândurile de cinci și șapte silabe au fost preferate, dar o supoziție interesantă este că ele reflectă gustul japonez pentru asimetrie.

Puși de structura *waka* în imposibilitate de a scrie narațiuni lungi sau să dezvolte idei complexe, poeții s-au concentrat – în vederea obținerii de reacții emoționale nemijlocite din partea publicului – pe imagistică. De asemenea, ei au exploatat din plin excepționala capacitate a limbii japoneze de a reda subtile tonuri și nuanțe, folosind – pentru a îmbogăți structura versului și pentru a face cu putință exprimarea de duble sau chiar triple înțelesuri – anumite mijloace, precum „cuvântul-pivot" (*kakekotoba*). Utilizarea cuvântului-pivot poate fi ilustrată prin versul *„Senkata naku"*, „Nu e nimic de făcut". Cu *naku* se construiește propoziția negativă, dar el are în același timp și sensul de sine stătător de „a plânge". Astfel, o expresie a disperării poate transmite simultan ideea plânsului.

În timpul epocii Heian (794–1185), când poezia a devenit exclusiv atributul curtenilor, au fost adoptate reguli stricte, care au limitat sever aria temelor poetice și gama de stări sufletești pe baza cărora poeții puteau compune. Poezia trebuia să fie emoționantă, dar nu covârșitoare.

În contrast, *Manyōshū* conține poeme ce tratează numeroase subiecte care ulterior au ajuns să fie socotite de poeți drept nepotrivite

sau excesiv de apăsătoare față de eleganța abordării lor poetice, ca bunăoară inconsolabila durere la moartea persoanei iubite, sărăcia sau suferința omenească devastatoare. Un „poem lung" din această antologie exprimă sentimentele poetului după pierderea soției:

Pe când soția-mi în Karu trăia,
Alături doream să-i fiu, sufletul să-mi bucur;
Dar n-am putut veni s-o văd constant,
Căci prea mulți ochi ne iscodeau –
Toți ar fi știut de juruința noastră
De-aș fi trecut s-o văd prea des.
Astfel, iubirea-ne taină rămas-a, ca iazul de stânci zăvorât;
Păstrat-o-am în suflet,
Gândind la viitor, când fi-vom laolaltă,
Și trăiam cu siguranța încrederii
Călătorului pe o mare corabie.

Venit-a făr-de veste-un sol
Care mi-a spus că e moartă –
S-a dus ca frunza galbenă de toamnă,
Murit-a cum se stinge ziua la apus de soare,
Pierită ca luminoasa lună ascunsă-n nori,
Stinsu-s-a, vai, cea cu sufletul
Înlănțuit de-al meu ca algele marine!

Când mi-a fost adusă vestea,
Nici ce să fac n-am știut, nici ce să spun;
Doar și-auzind-o – și liniștea mi s-a dus.
Sperând să-mi alin durerea
– măcar și-a mia parte –,
Pornit-o-am spre Karu, să caut piața
Unde obișnuia soția-mi să meargă.
Opritu-m-am acolo și-am stat s-ascult,

Dar vocea nu i-am auzit-o,
Deși păsările cântau în munții Unebi;
Nimeni n-a trecut, care să-i semene măcar.
Să-i strig doar numele fost-am în stare – și mâneca să-mi flutur.[5]

Unul dintre cele mai cunoscute poeme din *Manyōshū* este „Dialog despre sărăcie", care începe cu aceste rânduri:

Noaptea, când bate ploaia
Purtată de vânt,
Noaptea, când fulgii se topesc
În zloată,
Mă simt nevolnic și mă pătrunde frigul.
Îmi ronțăi crâmpeiul de sare,
Sorb drojdia caldă de sake – ades diluată;

Tușind, suflând greu
Și mângâindu-mi barba rară,
Îmi zic mândru:
„Nimeni nu-i mai vrednic de cinste ca mine!"
Încă tremur însă de frig.
Mă-nfășor în așternuturile de cânepă,
Îmi pun bruma de straie fără mâneci pe care le am,
Rece e însă și-amarnică noaptea!
Cât despre cei și mai sărmani ca mine:
Frig și foame le-ndură părinții,
Soțiile și copiii lor cerșesc și plâng.
Cum să iei atunci fără-ncetare viața-n piept?[6]

Poezia citată mai sus despre moartea unei soții e scrisă de Kakinomoto no Hitomaro (date biografice necunoscute), cel mai rafinat poet din *Manyōshū* și poate cel mai mare din întreaga literatură japoneză. Despre viața lui Hitomaro au rămas puține detalii; se știe doar că a fost curtean de rang inferior, că a ocupat câteva posturi în provincie și a fost poet de Curte la sfârșitul secolului al VII-lea și în secolul al VIII-lea. Funcția de poet de Curte pe vremea lui Hitomaro implica datoria de a compune poeme comemorative sau encomioane cu prilejul călătoriilor întreprinse de aristocrați sau al vânătorilor imperiale și panegirice la moartea membrilor familiei imperiale. Folosirea poeziei în vederea exprimării de sentimente nobile, ca reacție afectivă la evenimente publice sau ceremonii, a stat, fără îndoială, sub semnul tradiției chinezești, dar nu s-a transmis în Japonia cu mult dincolo de perioada în care a trăit Hitomaro. Poeții japonezi s-au simțit totdeauna puternic atrași de lirismul cu tentă personală mai degrabă decât de exprimarea unor sentimente considerate elevate din punct de vedere social, dacă nu chiar moralizatoare. Limba japoneză timpurie era cât se poate de potrivită exprimării lirice, iar măsura în care poeții japonezi au reușit să conserve această calitate poate fi observată în grija pe care au manifestat-o pentru protejarea vocabularului poetic autohton – format cel mai adesea din termeni concreți, descriptivi – în fața intruziunii împrumuturilor de cuvinte chinezești, mai abstracte și mai complexe. Kakinomoto no Hitomaro era pe deplin capabil să scrie poezie lirică, după cum o dovedește intens trăita elegie scrisă la moartea soției sale; el a scris însă și versuri de largă respirație, în special sub forma „poemelor lungi", pe subiecte de interes public, socotite de poeții ulteriori drept neadecvate.

Dat fiind că *waka* a fost genul liric dominant în poezia de Curte de mai târziu, să examinăm unul dintre aceste poeme din *Manyōshū*:

Mă voi gândi la tine, iubito,
În serile când ceața cenușie
Se ridică peste stuf,
Și glasul țipător al rațelor sălbatice
Răsună rece.[7]

În acest poem atribuit unui străjer, întâlnim cele două teme principale abordate de *waka*: iubirea romantică și natura. Vom examina în capitolul următor caracteristicile majore ale iubirii romantice, așa cum au evoluat ele în tradiția curtenească. Să notăm aici câteva aspecte ale atitudinii japonezilor față de natură.

Japonezii caută frumosul în natură nu în ceea ce dăinuie sau e peren, ci în fragil, vremelnic și pieritor. Mai presus de orice, sentimentele lor față de natură au stat din cele mai vechi timpuri sub semnul schimbărilor aduse de anotimpuri. Dintre cele patru anotimpuri, sunt preferate primăvara și toamna, prima ca răstimp al celebrării începutului sau renașterii vieții, iar cea de-a doua ca moment al finalei stingeri a oricărei urme de viață și frumusețe. Dar, indiferent de anotimp, schimbarea era ținută la cel mai mare preț. Un curtean din veacul al XIV-lea a exprimat acest sentiment când a scris că lucrurile au puterea să ne miște tocmai pentru că viața și natura sunt schimbătoare.[8]

Chiar dacă, la prima vedere, înclinația japonezilor pentru primăvară și toamnă pare să fi fost aproape egală, toamna – anotimpul când toate pier – avea inerent o vrajă mai pronunțată; odată cu trecerea anilor – și, mai ales, cu apariția, la sfârșitul secolului al XII-lea, a Evului Mediu cel plin de lupte și tulburări –, toamna (cu prevestirea iernii) a căpătat întâietate. Atunci, așa cum vom vedea, poeții – și nu numai – au căutat să-și proiecteze simțurile „dincolo de frumos" și să afle valoare estetică în universul singurătății, al frigului și al ofilirii.

Preferința latentă a japonezilor pentru frumusețea perisabilă se explică prin sensibilitatea lor pronunțată față de trecerea timpului. „Tirania timpului" a fost într-adevăr o temă omniprezentă în literatură și artă. Faptul că japonezii au fost în măsură, după cum am sugerat, să utilizeze această temă pentru a-și găsi împlinirea înclinației lor – dincolo de universul frumuseții convenționale, în lucrurile care, sub semnul ofilirii și al degradării, sunt literalmente devastate de timp – reprezintă un prinos adus geniului estetic și artistic japonez.

Japonezii din epocile de început au compus versuri în propria lor limbă, dar au scris și versuri în chineză. Dificultățile de a scrie într-o

limbă străină sunt evident enorme; cu toate acestea, cultura chineză se bucura de cea mai înaltă prețuire printre japonezi, și, pentru o vreme, în special la începutul secolului al IX-lea, părea că aristocrații vor renunța cu totul la eforturile literare în limba japoneză și se vor consacra în întregime muncii de creație în chineză. Din fericire pentru dezvoltarea culturii autohtone, acest lucru nu s-a întâmplat. Limba chineză a continuat însă să fie foarte atractivă pentru japonezi atât ca limbă clasică, cât și în arta de a scrie versuri, ca mod de a exprima idei de natură complexă sau abstractă, pentru care *waka* era total inadecvată. Cea mai veche antologie de poezie chineză scrisă de japonezi este *Kaifūsō* (*Amintiri dragi despre poezie*), redactată la mijlocul epocii Nara, cam în același timp cu *Manyōshū*. Un exemplu din această carte este următoarea poezie, cu titlul „Compusă la o petrecere pentru trimisul coreean":

Ferestrele uriașe scrutează valea adâncă;
Pâlcuri de pini străjuiesc șipotul înserat.
Chematu-l-am la praznicul nost' pe solul venit de departe;
Gustăm, la masa de bun-rămas, desfătările poeziei.
Tăcut-au greierii, suflă vântul cel rece al nopții;
Gâște zboară sub luna cea clară de toamnă.
Dăruimu-ți ăst vin cu flori aromat, sperând
Să-ți fie de-alin înapoi, pe drumul cel lung.[9]

3

Curtea la apogeu

În anul 794, Curtea s-a mutat în nou-construitul oraș Heian – sau Kyoto –, la aproximativ patruzeci și cinci de kilometri nord de Nara. Decizia de a părăsi Nara a avut aparent la bază câteva motive. Numeroși curteni deveniseră preocupați de nivelul favorurilor oficiale acordate budismului și de nenumăratele posibilități oferite preoților budiști de a se amesteca în treburile statului. Temerile lor au fost stârnite mai cu seamă de relația unei împărătese (fiica lui Shōmu) cu un preot cu calități de tămăduitor, Dōkyō (mort în anul 772). Înainte de a-și pierde protectoarea, care a murit în 770, Dōkyō a atins cele mai înalte poziții ecleziastice și ministeriale din țară, căutând chiar, prin autoritatea unui oracol, să urce pe tron. Dōkyō a ajuns astfel foarte cunoscut în istoria Japoniei ca om de rând care a contestat deschis dreptul sacrosanct al familiei imperiale de a domni autoritar asupra țării. Se pare că întâmplarea cu Dōkyō a convins Curtea de două lucruri: că Nara, cu nenumăratele sale așezăminte budiste și cu omniprezenta ei preoțime, nu mai era propice pentru conducerea treburilor laice; și că, de atunci înainte, linia de succesiune la tron să fie limitată doar la bărbații din familia imperială.

Un alt motiv al mutării capitalei la Kyoto a fost acela că Nara, situată în partea muntoasă de sud a provinciilor centrale ale Japoniei, devenise prea aglomerată pentru a găzdui Curtea. Kyoto permitea accesul mult mai ușor, atât pe uscat, cât și pe apă, la teritoriile din tot restul țării. Mai cu seamă, Curtea putea să se ocupe de la Kyoto de extinderea și consolidarea controlului său asupra provinciilor din est și din nord, regiuni ocupate până atunci de triburi adverse, cunoscute sub numele de emishi.

Triburile emishi, descrise în relatările timpurii drept „oamenii părăși", au fost deseori identificați cu ainu, populație ce pare a fi de

rasă caucaziană și care trăiește în Hokkaido, cea mai nordică dintre marile insule ale Japoniei. S-a crezut multă vreme că populația ainu a ocupat întreaga Japonie în epoca neolitică Jōmon – că ei au fost „populația Jōmon" – și că, împinși treptat spre est și nord de înaintarea civilizației epocii Yayoi, au avut de suportat o soartă similară celei a indienilor americani. Întrucât ainu, asemenea caucazienilor, au considerabil mai mult păr pe corp decât japonezii, a fost socotit drept evident că ei sunt înșiși „emishi cei păroși" menționați în paginile cărții *Nihon Shoki* și ale altor relatări istorice. Sunt însă și câteva motive să punem sub semnul întrebării punerea în relație a populației ainu cu triburile emishi. Printre altele, expresia „oamenii păroși" a fost aplicată în linii mari și peiorativ, atât în China, cât și în Japonia, îndeosebi oamenilor necivilizați – persoanelor socotite neîngrijite, murdare, grobiene – și nu însemna neapărat că astfel de oameni ar avea din punct de vedere rasial mai mult păr pe corp. De asemenea, au fost examinate trupuri mumificate din secole ulterioare ale unor căpetenii de luptători din nord, ce se trăgeau din mame emishi, și nu s-au putut identifica la ele nici una dintre trăsăturile populației ainu.

Există astfel o pronunțată posibilitate ca populația ainu, a cărei origine rămâne un mister, să nu se fi așezat niciodată stabil în sudul insulei Hokkaido; și ca emishi să fi fost, din punct de vedere etnic, la fel ca japonezii, dar să nu fi fost încorporați în statul Yamato când a fost înființat în veacurile al IV-lea–al VI-lea. În orice caz, după câteva eșecuri, armatele trimise de Curtea Heian au reușit să-i înfrângă definitiv pe emishi în primii ani ai secolului al IX-lea, eliminând astfel amenințarea reprezentată de aceste triburi feroce la hotarul de răsărit.

După mutarea la Kyoto, Curtea a încercat să încurajeze prelații budiști să se dedice mai degrabă problemelor spirituale decât celor lumești. Printre primii prelați care s-au bucurat de protecția Curții s-a numărat Saichō (767–822), care a plecat în China în anul 804 și s-a întors să întemeieze secta budistă Tendai la Enryakuji, un templu fondat de el anterior pe muntele Hiei, în nord-estul orașului Kyoto. Enryakuji se afla într-un loc deosebit de prielnic, căci se credea că spiritele rele năvălesc din nord și că templul putea sluji drept protector al capitalei.

Tendai a fost, în linii mari, întemeiat pe învățămintele māhāyana – sau școala budistă a Marelui Vehicul. Scrierea care-i stă la bază, *Sutra Lotusului*, cuprinde, se spune, ultima predică a lui Gautama, în care

acesta a dezvăluit discipolilor săi caracterul universal al potențialului stării de Buddha. Buddha a afirmat că până în acel moment a permis oamenilor să practice hīnayāna, Micul Vehicul, în căutarea propriei iluminări. Încă de-acum omenirea e pregătită pentru adevărul cel de pe urmă, că toată lumea ar putea atinge starea de Buddha. Cu vorbele lui Buddha, așa cum se găsesc ele în sutra:

> Celor hărțuiți de toate suferințele –
> Lor le-am vorbit întâi despre Nirvana
> La care pot ajunge prin propriile lor eforturi.
> Aceasta a fost metoda eficientă
> Pentru a-i aduce la înțelepciunea unui Buddha.
> Nu puteam să le spun atunci
> „Voi toți veți atinge starea de Buddha".
> Căci nu sosise încă vremea.
> Acum însă, timpul a venit
> Și trebuie să vorbesc despre Marele Vehicul.[1]

Am remarcat că ideea generală de māhāyana era însoțită atât de tendința de a-l socoti pe Buddha mai degrabă drept o ființă transcendentă decât una pământească, cât și de venerarea lui bodhisattva, care-i ajută pe alții pe drumul spre iluminare.

Sutra Lotusului nu e numai textul de bază în budismul Tendai, ci și scrierea principală în budismul māhāyana. Trasând în paginile sale întreaga sferă a gândirii budiste, atât hīnayāna, cât și māhāyana, *Lotusul* e socotit drept „vehiculul", sursa unică și fundamentală a adevărului religios. Influența sa a fost mare în special în țările din răsăritul Asiei, unde a fost tratată cu stima cuvenită nu doar unui text indispensabil studiului religios, ci și ca obiect de cult în sine. Astfel, unele secte budiste susțin că nu e necesar să înțelegi conținutul sutrei, ci e suficient să i te închini. Iar credincioșii au căutat de-a lungul timpului să obțină beneficii religioase prin copierea ei, deși era o sarcină greu de îndeplinit din cauza lungimii sutrei.

Centrul Tendai de la Enryakuji a jucat un rol extrem de important în istoria premodernă a Japoniei. El a devenit un impresionant complex, format din peste trei sute de clădiri, unde preoții erau angrenați într-o vastă activitate de studiere atât a problemelor religioase, cât și a celor laice. Urmând buna tradiție a Orientului Îndepărtat, preoții Tendai au încercat să sintetizeze toate adevărurile și practicile religioase; și, în cele din urmă, Tendai a dat naștere, începând cu epoca Heian târzie, diverselor secte de mare influență care au răspândit budismul în rândul oamenilor simpli din întreaga Japonie.

Un alt motiv, mai puțin edificator, pentru care Enryakuji s-a remarcat în epoca premodernă a fost acela că era un centru al „preoților războinici" (*akusō*). În epoca Nara, Curtea limitase strict accesul oamenilor din afara clasei aristocratice la preoție. Dar, după mutarea capitalei la Kyoto, restricțiile s-au diminuat, iar cele mai importante temple budiste, care erau deja pe cale de a dobândi mari averi funciare senioriale, angajau în armatele lor private din ce în ce mai mulți țărani. Până în secolele al X-lea și al XI-lea, aceste cohorte de *akusō* ajunseseră să fie angajate regulat în lupte duse nu doar între ele, ci și în vederea intimidării administrației din Kyoto, pentru a o determina să le satisfacă cererile legate de poziții în ierarhia ecleziastică la Curte și de titluri de proprietate asupra terenurilor pe care și le doreau.

Felul în care călugării de la Enryakuji își susțineau în mod obișnuit cererile la Curte pune în evidență câte ceva din modul în care evoluaseră legăturile în această perioadă între templele budiste și sanctuarele șintoiste. Obținând însemnele sacre *kami* din Sanctuarul Hie, situat la poalele muntelui Hiei, călugării le așezau într-un vehicul portabil și transportau vehiculul în capitală, unde-l depuneau într-o intersecție aglomerată din apropierea palatului. Cum nimeni nu îndrăznea să miște vehiculul de acolo, activitățile din partea aceea de oraș încetau pur și simplu până când călugării, cu cererile satisfăcute, se învoiau să-l îndepărteze și să-l transporte înapoi pe munte.

Deși Templul Enryakuji al sectei Tendai a devenit un important centru național de studiu al budismului în Japonia, tipul particular de budism care a exercitat cea mai puternică influență la Curte în epoca Heian timpurie a fost tantrismul. Tantrismul este o ramură a budismului māhāyana fondată independent în India în jurul anului 600 d.Cr. și transmisă apoi în China și Japonia. Din cauza accentului pus pe incantații, vrăji și magie primitivă, tantrismul a fost considerat de mulți dintre neinițiați drept o fază coruptă și decadentă a budismului, după marea sa perioadă de înflorire istorică. În măsura în care o parte a tantrismului s-a asociat cu practici indiene *shakti* legate de moarte, distrugere și jertfe vii, acest mod de a privi tantrismul pare justificat. Dar genul de tantrism care s-a răspândit în Orientul Îndepărtat nu prezintă nici unul dintre aceste obiceiuri grotești. Cunoscut și sub numele de budism ezoteric din cauza insistenței sale ca învățătura să fie transmisă în secret, tantrismul a exercitat o atracție puternică asupra aristocrației de la Curtea din epoca Heian și a stimulat arta Japoniei secolelor al IX-lea și al X-lea.

Tantrismul a fost introdus în Japonia sub forma sectei Shingon („Cuvântul Adevărat") de clericul Kūkai (774–835; cunoscut în mod obișnuit sub numele său canonic postum de Kōbō Daishi, sau Marele Învățător Kōbō), care a călătorit în China în anul 804, în cadrul unei misiuni comune cu Saichō. Kūkai, care a întemeiat un centru religios Shingon în partea superioară a muntelui Kōya, lângă orașul Osaka de azi, a fost fără îndoială una dintre cele mai remarcabile figuri din istoria Japoniei. Distinsul cercetător al istoriei Japoniei, Sir George Sansom, a spus despre el:

> Amintirea sa este vie în toată țara, numele lui este bine cunoscut în cele mai îndepărtate locuri, nu numai ca sfânt, ci și ca predicator, învățat, pictor, inventator, explorator și – temei al faimei sale – ca eminent caligraf.[2]

Printre alte lucruri, lui Kūkai i se atribuie inventarea silabarului *kana*.[3] Cel mai probabil, *kana* a fost mai degrabă produsul evoluției decât al invenției. Cunoașterea sanscritei se consideră că ar fi furnizat, cel puțin în parte, inspirație pentru *kana*, iar despre Kūkai se știe că a studiat cu pasiune sanscrita în cei trei ani de ședere în China.

Realizările științifice ale lui Kūkai au fost impresionante. Într-o carte intitulată *Cele zece trepte ale conștiinței religioase*, el a făcut poate cea mai cunoscută încercare din istoria Japoniei de a sintetiza și evalua diferite credințe religioase în funcție de „treapta lor – mai mare sau mai mică – de conștiință religioasă". Kūkai plasează la nivelul inferior patimile senzuale, unde nu este prezentă deloc conștiința religioasă; urmează treptele superioare, prin confucianism, taoism, diferite secte hīnayāna și cvasimāhāyana și, în sfârșit, conștiința religioasă supremă a sectei Shingon înseși.

Shingon are în centrul său credința în Buddha Vairochana cel Cosmic (în japoneză, Dainichi). Toate lucrurile – inclusiv Gautama (Buddha cel istoric) și ființe transcendente ca Yakushi (Buddha Tămăduitorul) și Amida (Buddha al Luminii Infinite) – sunt doar manifestări ale acestei entități universale. Pentru a intra în comuniune cu Dainichi și a realiza unitatea esențială a întregii existențe, solicitatorul trebuie să utilizeze cele Trei Mistere: al vorbirii, al trupului, al minții. Performanța rituală adecvată necesită practicarea coordonată a celor trei mistere; dar poate cel mai important este cel al vorbirii, care face apel la declamarea incantației sau a „cuvintelor adevărate" (în sanscrită, *mantra*; în japoneză, *shingon*). Folosirea incantatorie a cuvintelor a fascinat omul de-a lungul existenței sale, și formulele cu valoare magică (*mantra*) din budismul ezoteric provin dintr-o tradiție străveche.

Poate că cea mai renumită mantra este expresia tibetană *Om mani padme hum* („Giuvaerul e în floarea de lotus!"), dar există numeroase altele folosite în rugăciunile ezoterice.

Misterele trupului sunt relevate în principal prin gesturi simbolice realizate cu degetele de la mâini, numite *mudra*. Am remarcat anterior folosirea mudra cu scopuri iconografice în sculpturi și în reprezentările picturale ale lui Buddha sau bodhisattva. În ritualul Shingon, pe de altă parte, mudra este efectuată de *credincios*, când se adresează acestor ființe superioare.

O imagine-simbol folosită în Shingon ca ajutor în meditație este mandala sau diagrama cosmică (fig. 21). Mandala poate fi schițată pur și simplu pe sol și ștearsă după terminarea ritualului; după cum poate fi produsă ca imagine permanentă, pictată sau sculptată. În Japonia, cel mai obișnuit tip de mandala este cel pictat pe un pergament și atârnat pe perete, deși există și numeroase mandala sculptate în relief sau pictate pe pereții templelor. Aceste diagrame, care-l reprezintă de obicei pe Dainichi înconjurat de nenumăratele figuri mai puțin importante din panteonul Shingon, sunt deseori lucrări de artă de mare valoare. Și, cu siguranță, atracția vizuală excepțională exercitată de mandala și de alte reprezentări Shingon a contribuit în mare măsură în epoca Heian la îndrăgirea ezoterismului de către cei de la Curtea din Kyoto, sensibili la frumos sub orice formă a lui.

Nu doar plăcerile vizuale oferite de secta Shingon au făcut-o atât de apreciată la Curtea Heian. În ciuda eforturilor depuse în cursul epocii Taika, sau a Marii Reforme, de a crea o meritocrație de tip confucianist supusă tronului, clasa conducătoare a Japoniei rămăsese preponderent aristocratică: altfel spus, nașterea avea aproape invariabil prioritate în fața competenței sau a performanței. În epoca Nara, au existat unele ocazii favorabile pentru oameni de origine modestă să avanseze pe scara socială, fie devenind preoți, fie specializându-se în studii chinezești; în epoca Heian însă, Curtea a revenit la un principiu rigid de organizare a societății, determinat doar de originea familiei. Nu e de mirare, așadar, că cei de la Curtea Heian au avut o predilecție pentru o sectă ca Shingon, cu o ierarhie strictă asemănătoare în panteonul său de zeități condus de Dainichi. Fapt interesant, Dainichi e scris cu ideogramele pentru „soare mare"; iar japonezii nu au întârziat să-l identifice cu zeitatea șintoistă supremă, zeița Soarelui. Făcând un pas înainte, ei au reușit să asimileze colectiv zeitățile din Shingon cu mulțimea de *kami* din care toate marile familii de curteni susțineau că se trag.

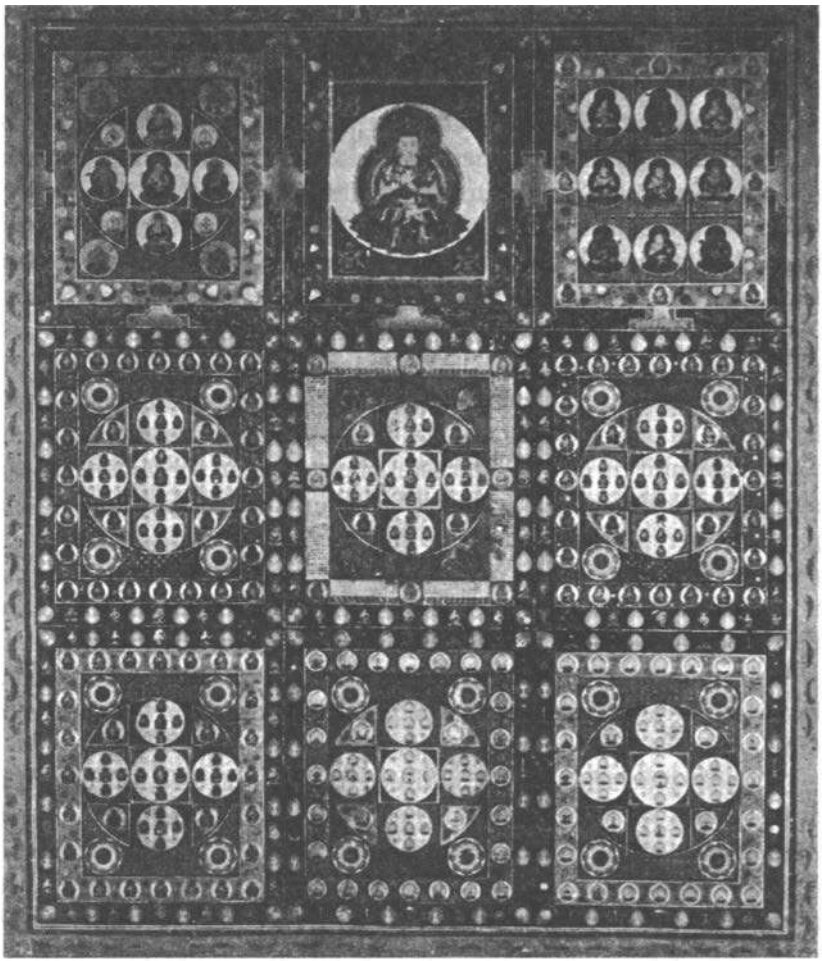

Fig. 21. Mandala (*cu permisiunea Muzeului Brooklyn*)

Caracterul exclusiv, ezoteric al sectei Shingon a fost un alt aspect care a prezentat interes pentru curtenii epocii Heian. Cu toate că Shingon, asemenea budismului māhāyana în general, propovăduia universalitatea latentă a stării de Buddha, practic virtualii credincioși au fost puși în fața unor exerciții complexe și cronofage, încât doar preoții sau tihniții aristocrați puteau nădăjdui să le poată face. Și, în orice caz, Shingon a dat de regulă puține șanse oamenilor să încerce practicarea lor, păstrându-le în secret, cu excepția câtorva privilegiați. Teoretic, secretele Shingon erau transmise doar de învățător, sau guru, discipolilor săi nemijlociți. Satisfacția persoanelor străine se

reducea la contemplarea admirativă a profundelor minunății ale sectei Shingon, dar, ca neinițiați, li se putea refuza pentru totdeauna răsplata maximă făgăduită.

Curtenii erau atât de favorabili sectei Shingon, încât, ca să facă față competiției, secta Tendai a elaborat și ea o formă de ezoterism. Nu exagerăm deloc când afirmăm că, în special în secolele al IX-lea și al X-lea, budismul ezoteric pătrunsese în toate domeniile existențiale ale aristocrației Heian. Estetismul, exclusivismul și perspectiva făgăduită de a obține prin practici ezoterice starea de Buddha în această viață erau irezistibile pentru curteni. Cu toate acestea, budismul ezoteric, deși instituit la un înalt nivel de către Kūkai și succesorii săi nemijlociți, a avut tendință vădită spre denaturare; pentru ca, spre sfârșitul epocii Heian, să degenereze într-atât, încât clerul s-a antrenat în practici lipsite de onestitate, acceptând de la laici onorarii pentru obținerea de foloase legate de sănătate, renume și prosperitate.

O tendință importantă în rândul noilor secte budiste din epoca Heian a fost plecarea lor din centrele aglomerate ale vieții lumești și ale activității politice și stabilirea lor în regiuni montane îndepărtate. Ca și Nara, Kyoto s-a umplut în cele din urmă de temple, dar se împământenise cel puțin obiceiul ca unele să fie așezate în locuri în care ispitele plăcerilor lumești erau minime și unde călugării puteau duce într-adevăr o viață religioasă riguroasă și meditativă.

Budismul a pătruns în Japonia în cadrul unui amplu proces de reformă ce urmărea centralizarea, fiind desigur un semn de maturitate faptul că, după aproape două secole, un număr sporit de conducători religioși și laici și-au dat seama de importanța stabilirii unei distincții între sfera de activitate corespunzătoare Curții (ca organ administrativ) și Biserica budistă. Sectele din epoca Heian au căutat să susțină ideea budismului ca apărător al națiunii, iar „călugării războinici" se angajau în penibile certuri pe probleme destul de banale; se recunoștea însă necesitatea de a se păstra pe mai departe separația Bisericii și a statului.

Ridicarea de temple în regiuni montane a determinat schimbări importante în arhitectura budistă. S-au păstrat doar două edificii din epoca Heian timpurie – pavilionul de aur și pagoda unui templu Shingon, numit Murōji, situat într-o pădure deasă de cedru japonez, la aproximativ șaizeci și patru de kilometri de Kyoto; putem spune însă, pornind de la acestea și de la diverse reconstrucții, care erau noile tendințe în arhitectură. Planurile generale ordonate de tip *garan* au fost abandonate în construirea templelor de la munte în favoarea adoptării

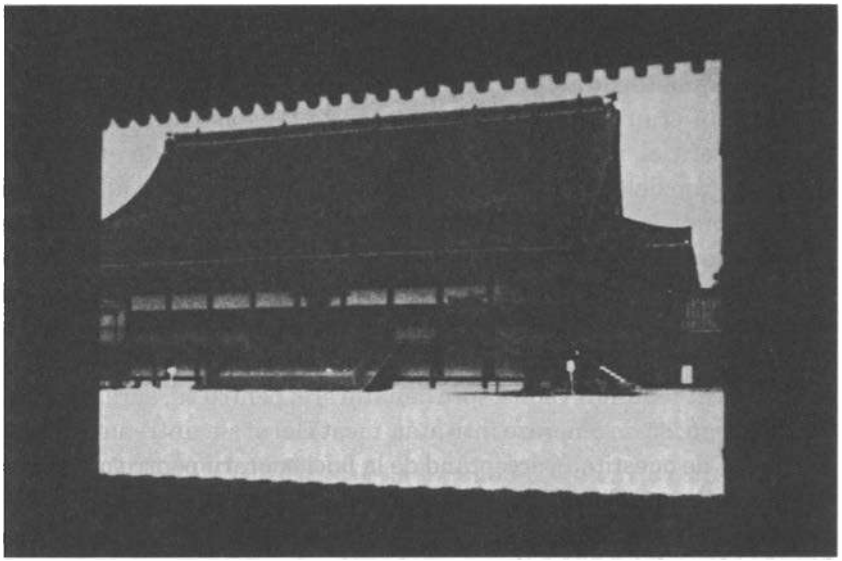

Fig. 22. Vechiul palat imperial (Shishinden) din Kyoto
(*fotografie de Joseph Shulman*)

formelor și a plasamentului clădirilor în conformitate cu caracteristicile speciale ale terenului dur, accidentat. Acest gen de integrare arhitecturală în mediul natural pare să fi fost perfect pe placul japonezilor. El amintea mai degrabă de arhitectura șintoistă și, în același timp, pune în evidență mai degrabă tendința extrem-orientală de fuzionare cu natura decât cea de biruire a ei. O mare sensibilitate față de natură și dorința de identificare cu aceasta sub toate manifestările ei constituie preocupări dintre cele mai pregnante în tradiția culturală japoneză.

Alte elemente ale arhitecturii șintoiste ce au fost integrate în epoca Heian timpurie – numită de istoricii de artă epoca Jōgan – atât în arhitectura templelor, cât și a construcțiilor cu caracter laic sunt podelele înălțate deasupra nivelului solului și acoperișul din scoarță de copac în loc de țigle de lut. (A se vedea sfârșitul capitolului 1 pentru alte observații referitoare la influența stilului arhitectonic *hambar* asupra sanctuarelor și palatelor.) Aceste trăsături pot fi limpede remarcate la vechiul palat imperial (Shishinden) din Kyoto (fig. 22). Clădirile palatului au fost deseori distruse de foc, iar edificiile actuale, majoritatea ridicate în secolul al XIX-lea, nu sunt nici măcar situate în aceeași parte a orașului unde a fost palatul originar. Cu toate acestea, ele reproduc fidel vechiul palat și, în lipsa altor clădiri, ne dau o idee despre cum arăta capitala în epoca Heian timpurie.

Sculptura budistă din epoca Jōgan prezintă o schimbare marcantă față de stilul realist, deseori impunător al operelor epocii Tempyō. Curtea își retrăsese sprijinul nemijlocit acordat budismului și, cu toate că numeroase temple se îmbogățiseră prin achiziționarea de proprietăți funciare, nu exista dorința de a se întreprinde proiecte artistice vaste, precum turnarea lui *daibutsu*, pentru care fusese nevoie de efortul concertat a mulți artizani. Statuile din Jōgan sunt de obicei mult mai mici decât cele din Tempyō și par să fi fost sculptate de câte un singur meșteșugar, care folosea foarte puține materiale apreciate în epoca Tempyō – bronzul, lutul, lacul uscat –, dând în schimb întâietate mai cu seamă lemnului. Noua preferință pentru lemn fusese stârnită de sculpturile din lemn de santal importate în această perioadă din China și aflate în vogă la Curte.

Multe statui din epoca Jōgan au fost făcute dintr-o singură bucată de lemn, ceea ce explică dimensiunile lor în general reduse. În același timp, au fost lăsate în întregime nevopsite sau le-au fost colorați doar ochii și buzele, ca să nu li se ia mireasma naturală a lemnului.

Un exemplu remarcabil de sculptură în lemn din perioada Jōgan este statuia lui Yakushi, Buddha Tămăduitorul, de la Jingoji din Kyoto. Poziția rigidă și îmbrăcămintea stilizată a lui Buddha par să dea impresia revenirii la o tehnică de sculptură anterioară, mai puțin sofisticată. De fapt, ele reflectă dorința, în acord cu gustul budismului ezoteric, de a produce figuri supranaturale și misterioase. Expresia facială a statuii e sumbră și amenințătoare, iar trupul este mult mai greoi și mai brut ca aspect decât imaginea Tempyō tipică. Vălurirea drapării sale este caracteristică sculpturii Jōgan și poate fi văzută și mai net delimitată în imaginea așezată a lui Buddha cel istoric de la Murōji.

În afara diagramelor mandala, singurele picturi ale epocii Jōgan sunt practic reprezentări de creaturi feroce și hidoase, precum Fudō, „Cel Nemișcat". Aceste creaturi, unele dintre ele cu mai multe capete și mâini, sunt de fapt Dainichi, Buddha cel Cosmic, în forme modificate, misiunea lor fiind să-i înspăimânte și să-i distrugă pe vrăjmașii budismului. Fudō este înfățișat de obicei cu o aură arzându-i în jurul trupului, o spadă într-o mână și o funie în alta.

Iconografia ezoterică i-a inspirat pe unii artiști din epoca Jōgan să încerce pentru prima oară reprezentarea zeităților șintoiste. Unele dintre figurile de *kami* de la această dată încă există, dar nu avem aproape nici un indiciu că arta șintoistă trecea printr-o perioadă de efervescență, care să aibă drept consecință un nou gen artistic.

La începutul secolului al IX-lea, civilizația chineză exercita asupra Curții o atracție mult mai mare decât asupra predecesoarei sale de la Nara, cu un veac în urmă. Poezia chineză era la mare preț în cercul împăratului Saga (a domnit între anii 809 și 823) și al apropiaților săi, care organizau concursuri de artă poetică, alcătuiau antologii în genul lui *Kaifūsō*, iar *waka* era practic ignorată. Tot în vremea domniei lui Saga a fost primit pentru prima oară la Curte Kūkai. Strălucit învățat, om de litere și talentat scriitor de limbă chineză, Kūkai a fost situat alături de Saga și Tachibana no Hayanari (mort în anul 842), care s-a aflat în fruntea soliei pe care Saichō și Kūkai au însoțit-o pe continent în 804, drept unul dintre cele trei „mari peneluri" sau caligrafi din vremea sa. Kūkai vizitase Chang-an, minunata capitală a dinastiei Tang, și se întorsese nu doar cu numeroase cărți și lucrări de artă, ci și cu păreri autorizate în legătură cu ultimele tendințe din China, inclusiv budismul ezoteric. Un observator contemporan ar putea foarte bine considera, din preferințele unor capete luminate de la Curte precum Saga și Kūkai, că Japonia începutului de secol al IX-lea devenise cu adevărat un model miniatural al Chinei.

Putem vedea retrospectiv că japonezii n-au copiat servil civilizația chineză; unele instituții importante n-au prins niciodată rădăcini pe pământul Japoniei, iar altele au fost considerabil remodelate pentru a corespunde spiritului autohton. Pe lângă faptul că au abandonat principiul confucianist fundamental al guvernării meritocratice, japonezii au respins în cele din urmă și sistemul Tang de distribuire a pământului în parcele egale. În doar câteva secole, aproape întregul teren agricol al țării trecuse în mâinile aristocrației și ale instituțiilor religioase, ca proprietate privată. Paralel cu deteriorarea administrației provinciale de sub conducerea Curții, acest proces a creat condiții (după cum vom vedea în capitolul următor) pentru apariția în provincii – la mijlocul și spre sfârșitul epocii Heian – a unei clase a războinicilor.

Cea mai importantă evoluție politică la Curte în secolul al IX-lea a fost venirea la putere a unui singur clan, Fujiwara, descendent al unuia dintre principalii făuritori ai Marii Reforme și care a ajuns să domine prin căsătorii familia imperială mai autoritar și pentru o perioadă mai îndelungată decât o făcuseră cei din clanul Soga. Infiltrându-se tot mai aproape de tron, clanul Fujiwara și-a asumat în 858 funcția de regent imperial[4] (deținută anterior doar de membri ai familiei imperiale, precum prințul Shōtoku), devenind în decurs de un veac deținătorii necontestați ai puterii absolute la Curte.

Controlul familiei imperiale de către clanul Fujiwara a fost cu putință în mare măsură din cauza naturii obiceiurilor matrimoniale din epoca Heian. În general, dar nu mereu, curtenii din această epocă își stabileau reședința oficială în casa soțiilor lor. Curteanul tipic își păstrează, după cum reiese din literatura vremii, una sau mai multe soții secundare și iubite, lăsând frecvent pe planul al doilea vizitarea, o dată sau de două ori pe lună, a soției principale. Cu toate acestea, casa soției principale rămânea reședința lor comună și tot acolo își creșteau și copiii. Deși împărații nu se mutau de fapt la soțiile lor din clanul Fujiwara, progeniturile din astfel de căsătorii erau crescute în casele rudelor pe linie maternă. Între sfârșitul secolului al IX-lea și sfârșitul secolului al XI-lea, împărații proveneau fără excepție din mame Fujiwara, și în ceea ce privește educația se identificau cu cei din clanul Fujiwara la fel de mult ca și cu cei din familia imperială.

Odată cu venirea la putere a celor din clanul Fujiwara, Curtea s-a decis să pună capăt relațiilor oficiale cu China. Un motiv al acestei decizii, luată cândva după misiunea din 838,[5] era că dinastia Tang începuse să intre în declin și China nu mai era un loc unde se putea călători în siguranță; dar și mai important pare să fi fost faptul că japonezii nu mai simțeau aceeași dorință ca înainte de a se orienta și a se inspira din civilizația chineză. Lunga perioadă de împrumuturi culturale, începută cu două veacuri și jumătate în urmă, luase finalmente sfârșit.

Curtea Japoniei de la sfârșitul secolului al IX-lea nu doar că a rupt relațiile oficiale cu China, dar s-a retras treptat chiar și din tratativele cu provinciile Japoniei – exceptându-le pe cele strict necesare. Spre deosebire de caracterul cosmopolit din epoca Nara, Curtea din veacul al X-lea a trăit profund izolată de restul societății japoneze. Dintre diversele cauze ale acestei izolări, una hotărâtoare a fost sistemul de ierarhizare ministerială, prin care se acorda mult mai mult prestigiu și strălucire demnitarilor din capitală decât celor din provincie. Ca să accepte și să ocupe un post în provincie, curteanul era obligat nu doar să renunțe la confortul și atracțiile culturale ale capitalei Heian, ci și să suporte diminuarea statutului său și chiar să riște oprobriul social. Din lipsă de șanse în Kyoto, unii curteni nu aveau de ales; în plus, posibilitatea de a se îmbogăți în provincie era ispititoare. Pentru un membru al înaltei aristocrații însă, viața departe de capitală era de neconceput. Chiar dacă i se oferea importantul post de guvernator, el găsea mai potrivit să trimită un reprezentant în locul său

ori să-l delege pe viceguvernatorul provinciei respective, de obicei un magnat local, să se ocupe de problemele administrației locale.

Secolul al X-lea și mare parte a celui de-al XI-lea au constituit o epocă a „puterii și măririi" pentru regenții Fujiwara și, de asemenea, un răstimp când japonezii și-au dus cultura clasică la maturitate. Deși datora mult antecedentelor sale chinezești, această cultură era totuși cu adevărat unică și un veritabil produs al geniului autohton.

Dintre toate artele care au înflorit la Curte în timpul epocii Fujiwara, cea care a incarnat cel mai bine spiritul său creator a fost literatura, și îndeosebi poezia. Obsesia veacului al IX-lea pentru poezia chineză s-a stins odată cu întreruperea relațiilor cu continentul, curtenii îndreptându-și din nou atenția spre *waka*. În scurt timp, pasiunea lor pentru acest gen de expresie poetică a renăscut până în punctul în care a devenit aproape insațiabilă, poeții consacrându-se la nesfârșit compunerii de poeme deopotrivă în privat și în compania altora, cu ocazia concursurilor de poezie, unde echipele de o parte și de alta erau invitate să compună versuri pe teme date. Capacitatea de a recunoaște o aluzie *waka* și de a improviza ceva acceptabil devenise esențială nu numai în situațiile formale de competență poetică în care era pus un aristocrat, ci și în cadrul relațiilor umane zilnice. Probabil că nici o altă societate din istorie n-a pus atâta preț pe versificație.

Inseparabilă de revenirea interesului pentru *waka* și de evoluția literaturii Fujiwara în general a fost evoluția silabarului *kana*. Acest mod de scriere în japoneză fusese perfecționat chiar și în perioada când entuziasmul pentru poezia chineză ajunsese – la Curtea împăratului Saga, la începutul secolului al IX-lea – la apogeu. Kūkai însuși, după cum am văzut, a fost asociat îndeaproape cu „inventarea" *kana*.

În timpul lui Saga au fost alcătuite trei antologii de poezie chineză autorizate de împărat, iar în 905 a fost realizată la Curte prima antologie oficială de *waka*, numită *Kokinshū* (*Antologie de poeme vechi și noi*). Deși *Manyōshū* – prima culegere, neoficială – a fost de mare valoare, *Kokinshū* a fost cea care a stabilit cu-adevărat standardele poeziei clasice japoneze. *Manyōshū* a fost scrisă prin utilizarea complexă a ideogramelor chinezești în scopul redării sistemului fonetic al limbii japoneze, dar curtenii din epoca Heian au socotit că acest lucru este neclar și greu de citit. Mai mult, *Manyōshū* exprima sentimente ale unei epoci destul de diferite. În noul univers al lui *Kokinshū*, rafinamentul, bunul-gust și purtarea aleasă aveau prioritate asupra sincerității și exprimării curajoase a emoțiilor. Poetul din epoca Heian, după cum putem observa din următoarele versuri din *Kokinshū*, era de așteptat să se exprime la momentul potrivit și în starea de spirit potrivită:

În astă zi-ntru totul calmă,
Vernal scăldată în lumina blândă
Ce ninge de pe-ntinderea celestă –
De unde atâta-nfrigurare
În spulberarea cireșului în floare?

Deși nu mă-ndoiesc
Că el nu va veni –
În lumina-nserării,
Când lăcustele țârâie strident,
Mă duc la ușă și aștept.[6]

Erau cât se poate de potrivite reacția plină de sensibilitate la farmecul unei zile de primăvară și nostalgica meditație, sub semnul scuturării florilor de cireș, la scurtimea vieții; era, de asemenea, foarte potrivit ca poetul să-și exprime sentimentele de singurătate și de dor pentru ființa iubită, atâta vreme cât sentimentele sale rămân departe de incontrolabila supărare sau de chinul de a fi fost părăsit.

Un poet de primă însemnătate al epocii a fost Ki no Tsurayuki (868?–946), unul dintre realizatorii antologiei *Kokinshū*. Tsurayuki a scris și prefața acestei antologii, creând astfel nu doar prima bucată importantă de critică literară din istoria Japoniei, ci și o excelentă expunere privind normele de bază ale gustului aristocratic în domeniul versificației. La începutul prefeței, Tsurayuki a enunțat semnificațiile psihologice, sociale și estetice profunde pe care el, ca reprezentant al clasei curtenilor din epoca Heian, le conferă poeziei:

> Poezia japoneză își are rădăcinile în inima omului și înflorește în frunzele fără număr ale cuvintelor. Cum ființele omenești sunt stăpânite de preocupări dintre cele mai variate, prin poezie ei dau viață gândurilor din sufletele lor, ca expresie a priveliștilor ce le apar dinaintea ochilor și a sunetelor ce le ajung la urechi. Auzind pasărea cântătoare ciripind printre flori și broasca în apa proaspătă – există oare ființă vie care să nu se lase purtată spre cânt? Poezia e cea care, fără osteneală, pune cer și pământ în mișcare, stârnește simțămintele zeilor și spiritele ascunse ochiului, îndulcesc legăturile dintre bărbați și femei, îmbunează inimile aprigilor luptători.[7]

Tsurayuki vorbește despre poezie în termeni de „cuvânt" și „inimă". Cuvintele sunt cele ale limbii Yamato – lipsită de contaminarea limbii chineze –, instituită de *Manyōshū* drept mijloc clasic de expresie pentru arta poetică. Inima sau simțămintele – considerate de Tsurayuki și confrații săi, poeții din antologia *Kokinshū*, drept materia însăși a poeziei – sunt însă foarte diferite de cele din *Manyōshū*, dintre ale cărui versuri cele cu adevărat notabile tratează subiecte apăsătoare

precum moartea, sărăcia sau foamea. Sfera sentimentelor tratate în poeziile din *Kokinshū* a fost redusă și îmbunătățită calitativ. După cum spune Tsurayuki, poeții ar trebui să-și găsească inspirația

> când privesc florile scuturate într-o dimineață de primăvară; când ascultă, într-o seară de toamnă, foșnetul căderii frunzelor; când oftează privind zăpada și valurile reflectate, cu fiecare an ce trece, în oglindă; când, văzând roua pe iarbă sau spuma pe apă, se înfioară la gândul scurtimii vieții; când, mândri și falnici ieri, eșuează, din brațele norocului, în însingurare; sau când, preaiubiți odinioară, ajung să fie uitați.[8]

În toate faptele sale, curteanul din epoca Heian aspira la *miyabi* – rafinament aristocratic –, și tocmai această calitate a devenit cea mai durabilă moștenire estetică a epocii clasice a Japoniei. Chiar și primitivii războinici din provincii – ridicați, la sfârșitul secolului al XII-lea, pentru a deveni noii stăpâni de pământuri – au răspuns instinctiv și au căutat să perpetueze tradiția curtenească rezumată de *miyabi*. Agitatele veacuri ale Evului Mediu au dat naștere multor preocupări culturale noi, ce răspundeau gustului diferitelor clase sociale, inclusiv războinici, negustori, țărani. *Miyabi* a marcat aproape toate aceste fenomene; el a reflectat preferința fundamentală a japonezilor pentru sugestivitatea elegantă, temperată și subtilă. Există într-adevăr o pronunțată tentație de a afirma că *miyabi* – codificat pentru prima oară în poemele din *Kokinshū* – a constituit tema cu adevărat esențială a esteticii japoneze. După cum remarca o autoritate occidentală, „nimic din Occident nu se poate compara cu rolul jucat de estetică în viața și istoria Japoniei începând cu epoca Heian", și „rafinata sensibilitate a spiritului *miyabi* este încă foarte evidentă" în critica estetică modernă.[9]

Strâns legat de *miyabi* a fost conceptul de *mono no aware*, ce poate fi tradus ca „sensibilitate față de lucruri" sau, poate, „capacitate de a fi mișcat de lucruri". *Mono no aware* – sau, simplu, *aware* – apare ca sintagmă/expresie poetică în *Manyōshū* din epoca Nara, dar nu-și asumă principalele sale conotații estetice până la apogeul culturii Heian, începând aproximativ din perioada antologiei *Kokinshū*. În discuția despre șintoism din capitolul 1, am remarcat că întreaga istorie a Japoniei e străbătută de ideea conform căreia, în privința naturii lor originare (anterior introducerii din afară a unor sisteme de gândire și religioase cum au fost confucianismul și budismul), japonezii sunt în esență un popor emoțional. Și, subliniind latura emoțională a naturii omenești, japonezii au acordat totdeauna o mare valoare sincerității (*makoto*), ca etică a afectivității. Dacă universul emoțiilor avea, așadar,

o etică în *makoto*, evoluția principiului *mono no aware* în epoca Heian a furnizat și o estetică. Ki no Tsurayuki, în prefața sa la *Kokinshū*, a fost primul care a descris modul în care funcționează acest principiu. Bunăoară, atunci când întreabă, în pasajul de la începutul prefeței citat mai sus, dacă cineva poate rezista impulsului de a cânta – sau de a compune o poezie – „auzind pasărea cântătoare ciripind printre flori și broasca în apa proaspătă", Tsurayuki spune de fapt că oamenii sunt entități emoționale și vor reacționa intuitiv și spontan, prin cântec și vers, atunci când percep lucruri care-i impresionează. Sensul cu adevărat fundamental al sintagmei *mono no aware* îl constituie capacitatea de a fi emoționat de lucruri, fie ele frumuseți naturale sau sentimente ale oamenilor, capacitate despre care Tsurayuki crede că duce nemijlocit la expresia estetică.

Datorită deja amintitei preferințe speciale a japonezilor pentru frumusețile trecătoare ale naturii și pronunțatei lor sensibilități față de trecerea timpului, *mono no aware* a avut întotdeauna o nuanță de tristețe și melancolie. Unii comentatori au încercat să exprime acest sens traducând sintagma prin „patosul lucrurilor". E însă derutant, deoarece sugerează că lucrurile pot să aibă inerent calități precum patosul sau o frumusețe patetică, când, de fapt, în tradiția japoneză, aceste calități iau naștere numai când sunt *percepute* de cineva în lucruri. Cu alte cuvinte, japonezii au avut mereu tendința să creadă că frumusețea nu este în obiect, ci capătă ființă prin subiect (adică prin cel care percepe obiectul).

Pe lângă faptul că a dus la renașterea interesului pentru poezia japoneză, folosirea silabarului *kana* a înlesnit de asemenea dezvoltarea prozei autohtone. Originile prozei mature din epoca Fujiwara pot fi doar în mare identificate în două genuri timpurii de opere: așa-numita poveste (*monogatari*) și jurnalul intim (*nikki*). Termenul *monogatari* a fost folosit de-a lungul unei mari părți a istoriei Japoniei pentru a desemna, în general, o cuprinzătoare varietate de scrieri, de la proza de ficțiune la însemnările cvasiistorice. La început, *monogatari* însemna anumite povești cu caracter supranatural sau fantastic, care-și aveau originea atât în legende populare orale, cât și în narațiuni budiste despre miracole, scrise în limba chineză. Cea mai veche poveste *monogatari* de acest tip existentă este *Povestea tăietorului de bambus* (*Taketori monogatari*), datând de la sfârșitul secolului al IX-lea sau din secolul al X-lea. Este povestea unui bătrân care găsește o prințesă într-o bucată de bambus. Prințesa, devenind o fecioară atrăgătoare, supune la încercări diverși pețitori, refuzând să se mărite cu ei dacă

nu se achită cu bine de probe deosebit de grele. În cele din urmă, când trebuie să facă față stânjenitoarelor avansuri ale împăratului însuși, prințesa își ia zborul spre lună.

Cel de-al doilea gen de proză Heian din perioada de început a fost jurnalul intim. Înregistrări sau jurnale cu caracter public, scrise în chineză, au existat în Japonia cel puțin de la sfârșitul epocii Nara; dar jurnalul intim, dacă ne gândim la el ca la o consemnare confidențială și personală a evenimentelor zilnice, nu a putut fi dezvoltat cu adevărat până când evoluția silabarului *kana* nu a dat posibilitatea viitorilor diariști să scrie în limba vernaculară a epocii lor. Cel dintâi jurnal intim păstrat este *Jurnalul Tosa* (*Tosa nikki*) al lui Ki no Tsurayuki. Scris în jurul anului 935, el descrie călătoria lui Tsurayuki, cu barca, spre capitală, din provincia Tosa, unde tocmai își încheiase o perioadă din serviciul de guvernator. Trăsătura realmente distinctivă a acestei lucrări – ca și a tuturor celorlalte jurnale ale epocii Heian – este includerea în ea a unui mare număr de poeme. De fapt, multe segmente din *Jurnalul Tosa* constau pur și simplu dintr-un poem sau două, însoțite de câteva comentarii succinte privind împrejurările care au inspirat compunerea lor. De pildă:

> *Ziua a unsprezecea*: După o ploaie scurtă, cerul s-a luminat. Continuându-ne drumul în susul râului, am observat un lanț de dealuri pe malul dinspre răsărit. Când am aflat că e Sanctuarul Yawata Hachiman, ne-am bucurat mult și ne-am înclinat, smeriți, a mulțumire. În cele din urmă, apăru podul de la Yamazaki și nu ne-am mai putut reține simțămintele de bucurie. Aici, în apropierea Templului Ōōji, ne-am ancorat barca; și aici am așteptat, în timp ce se negociau diverse treburi legate de restul călătoriei. Pe mal, lângă templu, erau multe sălcii, iar unul din grupul nostru, admirându-le reflecția în apă, a compus poemul:
>
> Desenul buclei de val, țesut – se pare –
> Pe ghergheful verzilor sălcii oglindite-n șuvoi.[10]

Un stimul, în acel moment, pentru evoluția prozei japoneze pare să fi fost necesitatea de a desluși rațiunile scrierii de poezie, necesitate ce poate fi urmărită în anumite precizări la poemele din *Manyōshū*. În orice caz, în istoria literaturii japoneze, proza a fost încă de la începuturi strâns legată de poezie. În jurnalele epocii Heian, poemele sunt prezente drept compoziții ale unei persoane adresate alteia și slujesc de regulă ca mijloc de exprimare a celor mai puternic resimțite emoții. Pe de altă parte, în genuri literare ulterioare, ca teatrul *nō* din Evul Mediu, romanele burgheze și teatrul de păpuși din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, versurile metrice de cinci și șapte silabe sunt folosite

în general pentru a nuanța expresia poetică a pasajelor culminante din texte altminteri în proză.

Primele rânduri ale *Jurnalului Tosa* afirmă: „Se spune că jurnalele sunt ținute de bărbați, dar o să văd dacă nu cumva și o femeie e în stare de asta."[11] Deși se admite unanim că acest prim jurnal intim a fost scris de Ki no Tsurayuki, el a recurs la un subterfugiu spunând că ar fi fost ținut de soția sa. Un motiv evident pentru acest lucru a fost că bărbații socoteau limba chineză drept singurul mijloc adecvat și demn pentru scris. Femeile, care aveau cu mult mai puține șanse de a învăța chineza, au fost cele care au folosit fără ezitare *kana* ca să se exprime în limba vernaculară, tot ele devenind și cele mai mari prozatoare din perioada Heian.

Primul jurnal cu adevărat feminin este lucrarea de la sfârșitul veacului al X-lea cunoscută sub numele *Kagerō nikki* (*Anii trecători*), scris de o femeie identificată doar ca „mama lui [Fujiwara no] Michitsuna". Spre deosebire de *Jurnalul Tosa* – care a fost ținut zilnic și pare să prezinte evenimentele într-o cronologie destul de coerentă și echilibrată –, *Anii trecători* este o relatare sporadică și inegală, ce se întinde pe o perioadă de aproximativ douăzeci și unu de ani, între anii 954 și 974. Secvențele unora dintre zile sunt detaliate excesiv, dar sunt și perioade lungi de timp despre care nu se relatează nimic. Această tratare destul de imprecisă a structurii jurnalului (de fapt, o mare parte a acestuia a fost scrisă probabil spre sfârșitul perioadei pe care o acoperă sau chiar după ea), alături de caracterul pregnant personal și subiectiv al consemnărilor, conferă *Anilor trecători* trăsăturile unei autobiografii sau chiar ale unui *roman confesional*; și, într-adevăr, deosebirea dintre jurnal și opera de ficțiune a fost de multe ori destul de vagă în literatura epocii Heian.

În timp ce *Jurnalul Tosa* are ca element central o călătorie (temă obișnuită în jurnale și în alte însemnări cu caracter personal), *Anii trecători* descrie un subiect la fel de răspândit: relația de dragoste. Mama lui Michitsuna a fost căsătorită cu Fujiwara no Kaneie (929–990), care a devenit în cele din urmă regent imperial la Curtea Japoniei. Asemenea celor mai mulți înalți aristocrați de la Curtea Heian, Kaneie n-a fost un soț fidel; după un debut afectuos cu soția sa (care îl naște pe fiul lor, Michitsuna), începe s-o neglijeze în favoarea altor femei. Cea mai mare parte a *Anilor trecători* tratează despre suferința și frământările resentimentare ale autoarei legate de faptul că soțul ei venea s-o vadă din ce în ce mai rar. Lăsată singură, cu puține posibilități de a pune frâu urâtului din existența sa izolată (un destin prea

frecvent la doamnele de la Curtea Heian), mama lui Michitsuna este antrenată într-o efuziune nevrotică de autocompătimire. Absorbită de propriile motive de nemulțumire, respinge orice apropiere sentimentală de ceilalți.

La sfârșitul *Anilor trecători*, găsim aceste însemnări deznădăjduite:

> Vremea a fost destul de bună pe tot restul anului, cu doar câteva rafale de zăpadă... M-am gândit cât de repede au trecut anii, fiecare cu același dor neîmplinit. A revenit vechea, nesfârșita tristețe, iar eu am săvârșit – absentă – ritualurile pentru strămoși.

În rândul imediat următor – ultimul al cărții –, ni se spune totuși că: „Târziu, în ajunul Anului Nou, afară s-a auzit un tropăit", și ne dăm seama că interesul lui Kaneie pentru mama lui Michitsuna nu se epuizase cu totul.[12]

Un alt tip de literatură contemporană, foarte asemănător jurnalului intim, a fost povestea-poem (*uta-monogatari*), cea mai cunoscută fiind *Povești de la Ise* (*Ise monogatari*), alcătuită pe la începutul secolului al X-lea. *Povești de la Ise* cuprinde o sută douăzeci și cinci de pasaje sau episoade de lungimi diferite, grupate liber, fiecare conținând unul sau două poeme. Majoritatea poemelor tratează despre dragoste, în special despre romanticele legături de iubire ale unui mare îndrăgostit și poet de Curte din veacul anterior, Ariwara no Narihira (825–880). Destul de probabil, *Povești de la Ise* a fost realizată de una sau mai multe persoane, care au cules o sumă de poezii, majoritatea scrise de Narihira, și apoi le-au plasat în contexte narative bazate pe informații preluate din biografia acestuia. Pentru un străin, *Povești de la Ise* este de natură să pară o lucrare ușoară și chiar fără prea mare importanță, dar a fost admirată de-a lungul timpului de japonezi ca o capodoperă a literaturii lor. Un pasaj reprezentativ din *Povești de la Ise* ar fi următorul:

> Trăia în vremurile de demult un tânăr curtean pe nume Narihira. După trecerea prin ceremonialul de inițiere în vârsta adultă, a pornit într-o călătorie de vânătoare rituală cu șoimi spre pământurile sale din satul Kasuga, de lângă vechea capitală Nara.
>
> În sat trăiau singure două tinere surori de o frumusețe nemaivăzută. Tânărul nobil le-a privit pe furiș din umbra gardului din jurul casei. Sufletul i s-a umplut de alean că a putut da – într-un astfel de loc rustic, într-un mod atât de neașteptat – peste fecioare atât de drăguțe.
>
> Scoțându-și mâneca cea largă a mantiei de mătase pe care o purta, Narihira a scris pe ea o poezie și a trimis-o fetelor. Mantia cu care era îmbrăcat avea pe ea un motiv floral îndrăzneț cu floarea-suferinței.

Tinere fecioare-flori din Kasuga,
Voi dați culoare mantiei ce-o port;
Și, la fel de sălbatic ca ele,
Îmi sporește – profuz, fără de margini –
Patosul în suflet.

Fecioarele trebuie să fi socotit aceste versuri ca foarte potrivite, fiindcă fuseseră compuse în aceeași stare de spirit ca și bine-cunoscutul poem:

Pentru cine fostu-mi-a inima –
Ca desenul cu floarea-suferinței
De la Michinoku –
Lăsată pradă tulburării?
Din pricina ta-s toate.

Iată genul de eleganță dezinvoltă în care excelau bărbații de odinioară.[13]

Încoronarea evoluției prozei în epoca Heian timpurie și de mijloc a reprezentat-o finalizarea, la scurtă vreme după anul 1000, a *Poveștii lui Genji* (*Genji monogatari*), un voluminos roman scris de Murasaki Shikibu (978–1016), doamnă de onoare la Curte. În pofida caracterului excelent a multe alte texte literare ale perioadei, incomparabila capodoperă a Doamnei Murasaki e cea care recreează pentru noi atmosfera epocii sau, cel puțin, a intervalului de timp văzut prin ochii privilegiaților curteni din epoca Heian. Personajul principal al acestui roman, Genji, „Cel Strălucitor", era fiul unui împărat și al unei concubine de rang inferior și un model de perfecțiune, care întrunea toate virtuțile vremii: era uimitor de frumos, un mare amant, poet, caligraf, muzician și dansator și posesorul unui gust impecabil, într-o societate condusă, într-un sens cât se poate de real, de gustul ales.

Ca mulți dintre egalii săi, Genji avea, cel puțin în tinerețe, puține îndatoriri oficiale la Curte, unde treburile erau coordonate de câțiva importanți miniștri Fujiwara. În schimb s-a dedicat artelor nobile, și mai cu seamă căutării iubirii, strădanie ce l-a implicat într-un șir aproape nesfârșit de complicații sentimentale. În cercul lui Genji, istoriile de iubire tipice se desfășurau în conformitate cu exigențele stricte ale gustului ales. Îndrăgostiții se delectau unul pe celălalt prin schimburi de poezii scrise pe evantaie sau pe hârtie aleasă și parfumată cu grijă, pe care o decorau cu crenguțe delicate cu flori. O scriere ce lăsa de dorit, o aluzie nereușită sau o combinație deficitară de culori puteau să domolească rapid entuziasmul unui curtean. Pe de altă parte, mireasma unui parfum amestecat cu mult rafinament sau sunetul obsedant al unei lăute într-o noapte blândă de vară puteau

să-i trezească cea mai intensă pasiune și să-l facă să se avânte nesăbuit într-o escapadă romantică cu urmări de cele mai multe ori stânjenitoare sau chiar dezastruoase atât pentru îndrăgostiți, cât și pentru rudele mai apropiate din înalta societate Heian.

Într-o renumită scenă ce are loc într-o noapte ploioasă, când Genji și prietenii săi discută despre calitățile femeilor, To no Chujo, un tânăr Fujiwara, schimbă cu Genji următoarele cuvinte:

> To no Chujo: „Până la urmă, am descoperit că nu există nici o femeie despre care să se poată spune «Iată perfecțiunea! Iată o femeie desăvârșită!». Sunt multe care stăpânesc oarecum arta scrisului și stilul epistolar și, la nevoie, pot să dea chiar un răspuns spiritual. Dar puține dintre ele rezistă la o încercare mai serioasă. De obicei, sunt copleșite de admirație pentru propriile realizări, iar mânia cu care-și critică rivalele face o impresie urâtă. Unele sunt răsfățate de părinți, care le iubesc peste măsură. Acestea au fost închise și păzite, din fragedă copilărie, după ferestre sau zăbrele, și lumea din afară nu poate afla despre ele decât că sunt desăvârșite într-o anume îndeletnicire sau artă; iar în asemenea situații, nici vorbă că fata poate trezi uneori interesul. E frumușică și grațioasă și nu cunoaște câtuși de puțin lumea. O asemenea fată poate imita foarte bine un model oarecare sau, cu prețul unei sârguințe demne de laudă, ajunge să cunoască perfect o artă minoră și trecătoare. Prietenii ei au toată grija să nu sufle nici o vorbă despre cusururile sale, în schimb îi exagerează calitățile, iar noi, deși nu putem da cu totul crezare laudelor ce i se aduc, nu putem susține nici că aprecierile lor sunt absolut false. Dar, când începem să le verificăm afirmațiile, suntem totdeauna dezamăgiți."
>
> Tăcu, oarecum rușinat de tonul său cinic, apoi adăugă: „Știu că n-am prea multă experiență, dar aceasta este concluzia la care am ajuns în momentul de față." Genji zise zâmbind: „Și crezi că există vreuna fără nici o calitate?" „Fără-ndoială, dar atunci este foarte puțin probabil să pună mâna pe un bărbat. Cred că numărul celor care nu se pot lăuda cu nimic și al celor care nu au nici un defect este egal. Eu împart femeile în trei categorii: cele de rang și neam mare, de care se face atâta caz, încât defectele lor ne rămân cu totul ascunse, nouă spunându-ni-se, de bună seamă, că sunt niște raritățI. Despre cele din clasa mijlocie, toată lumea își poate spune părerea și de aceea trebuie să alegem între multe mărturii contradictorii. Iar în ceea ce privește păturile de jos, acestea nu ne interesează."[14]

Povestea lui Genji a fost multă vreme socotită de criticii japonezi drept o ilustrare a calității estetice a conceptului *mono no aware*, și într-adevăr *aware* apare în carte ca adjectiv (referitor la lucruri aflate în mișcare) de nu mai puțin de o mie optsprezece ori.

Deși *mono no aware* e starea de spirit predominantă în literatura epocii Heian, există și o carte – *Însemnări de căpătâi* (*Makura no sōshi*), scrisă de Sei Shōnagon (date necunoscute) – care exprimă o atitudine cu totul opusă, cea de *okashi*, adică ceva „amuzant" sau „cara-

ghios". Ca și aproape contemporana Doamnă Murasaki, Sei Shōnagon a slujit ca doamnă de onoare la Curte. Cartea ei (cu titlu inspirat probabil din faptul că ea o păstra la îndemână – adică în proximitatea sau chiar *în* perna ei de lemn) este o culegere de scurte însemnări, listări, anecdote, aforisme și opinii personale. Sei avea un simț de observație deosebit, în special pentru slăbiciunile omenești, pe care se delecta să le speculeze; mai mult, cu siguranța de sine și cu limba ei ascuțită, ea poate fi privită, din perspectiva comportamentului ei față de bărbați, drept un fel de precursoare a mișcării militante pentru emanciparea femeilor. Ea notează, bunăoară, următoarea relatare despre ce s-a întâmplat când un curtean pe nume Narimasa, pentru care avea o stimă redusă, a încercat s-o viziteze în taină într-o noapte:

„Am voie să intru?" spuse el de câteva ori, cu o voce ciudat de răgușită și de emoționată. Am privit în sus mirată și, la lumina lămpii care se afla după perdea, am putut vedea că Narimasa stătea în fața ușii, pe care o deschisese cincisprezece centimetri. Situația mă amuza. De obicei, nici măcar nu și-ar fi imaginat să se poarte atât de lasciv; dar, cum împărăteasa trăsese la el în casă, simțea în mod vădit că poate face ce dorește. Trezind-o pe tânăra care dormea lângă mine, am exclamat: „Uite cine-i aici! Nu te-ai aștepta la așa ceva!" Toate s-au trezit și, văzându-l pe Narimasa la ușă, au izbucnit în râs. „Cine ești?" am zis. „Nu încerca să te ascunzi." „O, nu", a răspuns el. „Doar că stăpânul casei are ceva de vorbit cu doamna care răspunde de împărăteasă."

„De ușă vorbeam", am zis. „Nu țin minte să te fi rugat să deschizi ușa glisantă."

„Da, într-adevăr", răspunse el. „Exact despre ușă voiam să discut cu tine. Pot îndrăzni să intru o clipă?"

„Zău?" spuse una dintre tinere. „Ce neplăcut! Nu, în nici un caz nu poate intra."

„A, da, înțeleg", spuse Narimasa. „Sunt alte tinere doamne în cameră." Închizând ușa după el, a plecat, urmărit de râsetele noastre zgomotoase.[15]

Însemnări de căpătâi este cel dintâi exemplu al unui alt tip de literatură – miscelaneul, sau „penelul mobil" (*zuihitsu*) – care s-a bucurat de multă popularitate în istoria Japoniei. Alături de jurnal și de povestea-poem, miscelaneul reflectă, ca și rulourile orizontale de pictură și versul legat, preferința japonezilor pentru episodic și forma artistică mai degrabă slab agregată decât pentru cea continuă și unitară. *Povestea lui Genji*, ca operă amplă și susținută, a fost o excepție. În literatură, japonezii s-au concentrat asupra cizelării de scurte pasaje, fraze, cuvinte sau chiar silabe – nici că există mărturie mai bună pentru acest lucru decât voluptuoasa lor iubire pentru *waka* – și au fost mai puțin înclinați să gândească în termeni de dezvoltare a intrigii sau de linie narativă atent construită.

Deși scrisă în cincizeci și patru de capitole, *Povestea lui Genji* este compusă de fapt din două părți ample. Prima este axată pe viața și iubirile lui Genji, iar cea de-a doua, pe generația de la Curte după moartea lui Genji. Capitolele despre Genji, în ciuda stării de spirit predominant triste și melancolice, descriu o societate cu adevărat ideală, ai cărei membri prea puțin se îndoiau că lumea lor este cea mai bună dintre cele posibile. Genji și prietenii săi nu se prea dedicau speculațiilor filozofice, ci păreau că acceptaseră instinctiv implicațiile budismului ezoteric, conform cărora adevărul sau realitatea ultimă se găsește în însăși frumusețea fără seamăn a propriei lor existențe. În special Genji reprezenta imaginea perfectă a curteanului Heian, iar la moartea sa – după cum se deplânge situația în primele rânduri ale părții a doua a cărții – n-a fost nimeni care să-i ia locul.

Întâlnim la succesorii lui Genji noi îndoieli și incertitudini psihologice, care modifică tonul romanului: există aproape un presentiment în partea a doua a cărții privind schimbările foarte importante care urmau, peste un veac sau mai mult, să ducă la declinul societății aristocratice și la apariția unei clase provinciale de războinici. Conform unor istorici, societatea aristocratică din epoca Heian a fost, chiar și la apogeu, cu totul lipsită de speranță pentru oricine, în afara puținilor privilegiați – aceștia din urmă, de cele mai multe ori, membri ai familiei Fujiwara și ai familiei imperiale – care puteau aspira la ascensiune în cadrul Curții. În ciuda idealizării vieții curtenești în capitolele incipiente din *Povestea lui Genji*, mulți curteni erau nemulțumiți de propria lor situație. Fără îndoială că tulburările militare din provincii, care au sporit treptat în veacul al XI-lea, au provocat îngrijorare în rândurile aristocrației, în pofida atitudinii lor exterioare de distanțare față de treburile provinciilor.

În vreme ce termenul *monogatari* s-a aplicat în epoca Fujiwara unor opere distincte, precum povești-poeme și romane, el s-a folosit și pentru un nou tip de scriere istorică. *Nihon Shoki* a fost elaborată la Curtea din Nara drept cea dintâi din ceea ce se intenționa să fie o serie continuă de cronici oficiale ale Japoniei, asemănătoare istoriilor dinastice ale Chinei. Așa cum s-a dovedit, au fost alcătuite șase astfel de cronici naționale, acoperind perioada de până în anul 887. Toate au fost scrise în chineză și, cu excepția lui *Nihon Shoki*, sunt lipsite de interes, constând în enumerarea faptelor sau a evenimentelor legate de guvernare.

Un motiv pentru care s-a renunțat la activitatea de elaborare a istoriei naționale a fost renunțarea, pe plan general, la instituțiile și

modelele de comportament inspirate din cele chinezești, ce a însoțit încetarea misiunilor oficiale pe continent în a doua parte a secolului al IX-lea. De asemenea, așa cum competența nou-dobândită de a scrie în japoneză prin utilizarea *kana* a stimulat scrierea de jurnale intime, cei de la Curte au găsit inspirația de a înregistra evenimentele istorice ale vremii lor într-un mod mai viu, plin de interpretări personale. Deși nu cu exact aceeași structură, [cele șase] cronici naționale au fost gândite pe tiparul consemnărilor dinastice foarte formale ale marelui stat birocratic chinezesc. Dar Japonia în epoca Heian nu devenise un stat birocratic asemenea Chinei; iar curtenii japonezi, insuficient de riguroși în materie de administrație națională, deveniseră din ce în ce mai introspectiv preocupați de viața lor orientată spre ceremonialuri. Era cât se poate de firesc ca ei să dezvolte, atât în domeniul istoriei, cât și în literatură, noi mijloace de expresie, mai adecvate formulării simțămintelor lor privind relațiile publice și private existente în societatea aristocratică din Kyoto.

Noul gen de istoriografie care a prins contur în această perioadă este povestirea istorică (*rekishi monogatari*), influențată profund de narațiunea bazată pe ficțiune, mai ales de *Povestea lui Genji*. Rod al estompării distanței dintre istorie și literatură, dintre faptul istoric și ficțiune, ea poate fi privită ca un soi de „istorie înfrumusețată". Concepția care a adus istoria și literatura laolaltă în această formă este expusă revelator într-o scenă din însăși *Povestea lui Genji*. În acest episod, Genji o vizitează pe Tamakazura, una dintre doamnele ce locuiesc în reședința sa din Kyoto și una dintre cele mai pasionate cititoare de povești romantice (*monogatari*). După ce, mai întâi, o tachinează pe Tamakazura că se lasă amăgită de povești despre care știe bine că nu sunt adevărate, Genji, devenind serios, îi spune: „Printre toate născocirile, trebuie să admit că găsesc [în *monogatari*] simțăminte reale și înlănțuiri de evenimente ce par adevărate. [...] *Monogatari* au notat și păstrat ce s-a întâmplat din vremurile zeilor și până în zilele noastre. *Cronicile Japoniei* (*Nihon Shoki*) și celelalte sunt doar un crâmpei din adevărul cel întreg. Aceste *monogatari* ale tale vin să întregească toate amănuntele."[16] Pentru Genji, *Nihon Shoki* și celelalte cronici naționale prezintă numai o parte a istoriei trecute: marile fapte și întâmplări. Amănuntele privind modul în care au trăit oamenii de fapt, ce au simțit și ce au gândit trebuiau întregite de alte scrieri, într-o manieră „plauzibilă".

Prima dintre narațiunile istorice a fost *Povestea unor avuții înfloritoare* (*Eiga monogatari*), scrisă la mijlocul secolului al XI-lea de o

doamnă de la Curte, Akazome Emon (date necunoscute), ce și-a conceput nestingherit opera, ca structură și stil, având ca sursă de inspirație *Genji*. În vreme ce toate cele șase cronici naționale au fost scrise în chineză, *Povestea unor avuții înfloritoare* este în japoneză. Iar faptul că autorul acestui prim *monogatari* istoric a fost o femeie nu e de mirare, căci femeile – profitând de avantajul de a scrie în limba japoneză pe care li-l oferea inventarea silabarului *kana* – luaseră deja inițiativa să scrie un nou gen de ficțiune, *monogatari* ficțional.

Cuprinzând aproximativ perioada anilor 946–1028, *Avuții înfloritoare* reflectă o perspectivă feminină asupra evenimentelor de la Curtea epocii Heian: căsătorii, nașteri, morți, rivalități personale și legături de dragoste. Titlul se referă la avuția înfloritoare sau prosperitatea familiei Fujiwara, în special în timpul lui Michinaga (966–1027), socotit în general drept cel mai mare dintre regenții imperiali. Venerația cu care Akazome Emon îl privește pe strălucitul Michinaga este bine exprimată în pasajul următor:

> Prosperității îi urmează declinul; întâlnirii îi va urma despărțirea. Totul e cauză și efect; nimic nu e veșnic. Avuții ieri prospere se pot risipi azi în vânt. Chiar și florile de primăvară și frunzele de toamnă, învăluite în ceață primăvara și în neguri toamna, se topesc, pierzându-și frumusețea. După o rafală de vânt, rămân în grădini ca inutile resturi ori sunt ca spuma pe fața apei. Doar prosperele avuții ale acestui nobil [Michinaga], ce au început să dea acum în floare, nu vor fi ascunse vederii vreme de o mie de ani de ceața primăverii și de negurile toamnei. Nici un vânt nu-i răvășește crengile, care-și sporesc tot mai voluptuoasele miresme – prețioase și minunate ca florile de *udumbara*, ca parfumul fără pereche al lotusului celui albastru, cea mai frumoasă floare de apă.[17]

După ce a descris pe un ton liric efemeritatea tuturor lucrurilor – cel mai important dintre toate adevărurile budiste fundamentale –, Akazome Emon afirmă că, dintre toate câte sunt pe pământ, doar înfloritoarea prosperitate a lui Michinaga nu va fi guvernată de această lege, ci va dura – prin Michinaga însuși și urmașii săi – vreme de o mie de ani (pe vecie?).

Elogierea familiei Fujiwara, în special a lui Michinaga, este și mai evidentă în cea de-a doua povestire istorică, *Marea oglindă* (*Ōkagami*), scrisă probabil de un curtean la sfârșitul secolului al XI-lea sau la începutul secolului al XII-lea și cuprinzând perioada anilor 850–1025 (la fel ca și *Povestea unor avuții înfloritoare*, dar cu un secol în plus la început). În timp ce *Povestea unor avuții înfloritoare* e scrisă sub formă cronologică, *Marea oglindă* e structurată pe „anale și biografii".[18] Ana-

lele cuprind consemnări despre împărați, sunt invariabil scurte și ocupă aproximativ 10% din întreaga lucrare. Biografiile, pe de altă parte, sunt ale oamenilor de seamă ai familiei Fujiwara cu funcții la Curte în timpul domniei acestor împărați și reprezintă restul de 90% din lucrare. Pe scurt, *Marea oglindă* este în primul rând o istorie a familiei Fujiwara, ce evoluează neabătut spre culmea măreției și gloriei în perioada lui Michinaga. În pasajul de mai jos, autorul, dezvoltând „cultul personalității" lui Michinaga început de Akazome Emon în *Povestea unor avuții înfloritoare*, merge până la a-l compara cu doi dintre cei mai mari eroi culturali ai istoriei japoneze timpurii – prințul Shōtoku și Kūkai, fondatorul budismului Shingon –, apoi cu un zeu sau un Buddha:

> [Michinaga] face parte dintr-o categorie aparte. Este un om care se bucură de favoarea specială a zeilor din cer și de pe pământ. Vânturile se pot dezlănțui și poate ploua zile în șir, dar cerurile se vor limpezi și pământul se va zvânta cu două sau trei zile înainte de a avea el ceva de făcut. Unii îl socotesc reîncarnarea prințului Shōtoku, alții spun că e Kūkai, renăscut pentru propășirea budismului. Chiar și pentru ochiul cel sever al vârstei înaintate, el pare nu un muritor obișnuit, ci manifestarea impresionantă a unui zeu sau a unui Buddha.[19]

Deși în vremurile de odinioară abia dacă se punea la îndoială că împlinirea spirituală poate fi câștigată aici, în această lume, pe curtenii din veacul al XI-lea îi preocupă din ce în ce mai mult gândul de a dobândi mântuirea în viața viitoare. Această credință nu era ceva nou în Japonia; ea fusese introdusă în secolul al VII-lea, prin budismul Tărâmului cel Curat. Budismul Tărâmului cel Curat avea la bază venerarea lui Amida, Buddha cel Transcendent, care dăduse, în urmă cu o veșnicie, făgăduința să mântuiască toate ființele, cu condiția ca acestea să creadă în el pe deplin. Prin simpla recitare a lui *nembutsu* (o invocație spre slava lui Amida),[20] credinciosul se putea asigura că, după moarte, va fi dus pe „Tărâmul cel Curat" al lui Amida, în ținutul dinspre apus al universului.

Amidismul a devenit deosebit de atractiv pentru curtenii epocii Heian târzii datorită bine-cunoscutei doctrine *mappō*, „cele din urmă zile ale legii budiste". Această învățătură susținea că, după moartea lui Gautama, prin veacul al V-lea î.Cr., budismul va cunoaște trei vârste: o vârstă a propășirii legii, una a declinului și, în cele din urmă, a dispariției sale în zilele de decădere ale *mappō*. Odată începută epoca *mappō* – după calculele japoneze, ea începea în anul 1052 –, oamenii

nu mai puteau spera să atingă starea de iluminare budistă prin propriile lor eforturi, așa cum făcuseră cei din secta Hīnayāna și chiar cei din secta Māhāyana din cadrul școlilor ezoterice Shingon și Tendai. În epoca *mappō* nu poți face nimic altceva în afară de a te lăsa pe seama harului mântuitor al cuiva ca Amida, în nădejdea de a ajunge să renaști în paradis.

În cele din urmă, secta Tărâmului cel Curat, cu mesajul său simplu de izbăvire universală, va fi cea care, în Evul Mediu, va constitui mijlocul practic de răspândire a budismului în sânul tuturor claselor sociale din Japonia. În prima sa fază de dezvoltare însă, amidismul a fost adoptat – și interpretat în termeni estetici caracteristici – de aristocrații de la Curtea Heian. În cartea sa *Ōjō yōshū* (*Învățături esențiale pentru mântuire*), bunăoară, preotul Genshin, aparținând budismului Tendai (942–1017), îndemna la invocarea numelui lui Amida (*nembutsu*) și oferea o descriere vie a desfătărilor de pe Tărâmul cel Curat:

> După ce credinciosul se naște pe acest tărâm și cunoaște plăcerile primei deschideri a florii de lotus, bucuria lui devine de o sută de ori mai mare ca înainte. Ea se poate asemui cu bucuria unui orb care dobândește vederea pentru prima oară, sau a cuiva care, plecat de la țară, intră de-a dreptul într-un palat crăiesc. Privindu-și propriul trup, el devine de culoare roș-aurie. Poartă, firește, veșminte bătute cu pietre scumpe. Inele, brățări, o cunună de nestemate și alte nenumărate podoabe îi împodobesc trupul. Iar când privește la lumina ce se revarsă din Buddha, capătă o vedere limpede și, datorită experiențelor sale din alte vieți, aude sunetul tuturor lucrurilor. Și, indiferent de culoarea pe care o va putea vedea și de sunetul pe care-l va putea auzi, totul va fi minunat. Spațiul de deasupra este atât de împodobit, încât privirea se pierde pe urmele norilor. În timp ce se învârte, roata Legii celei minunate răspândește peste tot pe acest tărâm o melodie cu sunete alcătuite din nestemate. Palate, castele, păduri și lacuri strălucesc și scânteiază pretutindeni. Cârduri de rațe sălbatice, gâște și rațe mandarin zboară în depărtări și în imediata apropiere. Poți vedea puzderie de oameni din toate lumile pe cale să se nască pe acest tărâm, asemenea unor neașteptate ploi torențiale.[21]

Una dintre temele favorite ale artei din perioada Fujiwara este *raigō*, o reprezentare picturală a sosirii lui Amida în momentul morții, în vederea deschiderii căii spre Tărâmul cel Curat (fig. 23); iar printre cele mai renumite picturi *raigō* este un triptic atribuit tradițional lui Genshin, mare artist și erudit (chiar dacă această lucrare este evident opera altcuiva, la un secol sau mai mult după moartea lui Genshin). Amida este reprezentat coborând pe pământ într-un vârtej de nori, însoțit de douăzeci și cinci de bodhisattva, unii cântând la instrumente muzicale, alții ținându-și mâinile împreunate a rugăciune, iar alții ținând dinaintea lor ofrande. Maniera formală în care figura lui Amida

Fig. 23. *Raigō*, „Coborârea lui Amida pe pământ în tovărășia însoțitorilor cerești" (*prin amabilitatea Muzeului de Artă din Seattle, Colecția Memorială Eugene Fuller*)

e reprezentată în centrul picturii, orientată nemijlocit în față, îi conferă un aspect iconografic rigid; și totuși expresiile blânde, chiar zâmbitoare, ale tuturor figurilor – atât a lui Amida, cât și a grupului de bodhisattva – sunt izbitor de diferite de chipurile aspre, nepământești ale

artei Jōgan. Epoca Fujiwara, în literatură ca și în artele vizuale, era delicată, accesibilă, „feminină". În opoziție cu ea, epoca anterioară, Jōgan, fusese austeră, enigmatică (ezoterică) și „masculină".

Favoarea de care a ajuns să se bucure amidismul în rândul curtenilor din veacul al XI-lea este pregnant pusă în evidență de atitudinea regentului Michinaga, care, în puterea vârstei, și-a exprimat în versuri împăcarea cu lumea:

Luna plină mă face să simt
Că lumea e-ntr-adevăr a mea;
Strălucesc asemenea lunii
Neacoperite de nori.

Și totuși, pe măsură ce i se apropia sfârșitul, Michinaga și-a îndreptat tot mai mult gândurile spre Amida și Lumea de Apoi. După un obicei des întâlnit în Japonia, a căutat, în ultimele sale momente de viață, să ușureze descinderea lui Amida ca să-l călăuzească spre Tărâmul cel Curat, amplasându-și patul cu fața spre soare-apune și ținând în mâini un șnur colorat atașat de Amida, într-o reprezentare picturală *raigō*. Artiști de mai târziu, în dorința de a pune accentul pe rapiditatea cu care adevărații credincioși se puteau aștepta să fie purtați pe Tărâmul cel Curat, au pictat *raigō* reprezentându-i pe Amida și oastea celestă ce descind în mare grabă către privitor (spre deosebire de maniera de calmă plutire din opera descrisă înainte). Scena *raigō* a fost reconstituită în mod spectaculos, existând cel puțin un caz consemnat al unui bărbat care, pe patul de moarte, a angajat un grup de preoți în veșminte de Amida, care să-l viziteze în tovărășia celor douăzeci și cinci de bodhisattva.

Templul în care a murit Michinaga, *Hōjōji*, nu mai există, dar ni se spune că l-a construit cu scopul de a reproduce pe pământ frumusețile și desfătările din paradis. Fiul lui Michinaga, regentul Yorimichi (992–1074), a încercat și el să recreeze Tărâmul cel Curat în Byōdōin, un templu din Uji, la câțiva kilometri miazăzi de Kyoto (fig. 24).

Deschis în 1052, primul an al *mappō*, Byōdōin este unul dintre cele mai frumoase exemple rămase din arhitectura epocii Fujiwara, printre care și mult admiratul Pavilion Phoenix, o structură luminoasă, elegant construită, care se pare că și-a căpătat ulterior numele de la forma unei phoenix (a unei păsări, de fapt) cu aripi întinse ca de zbor. În interiorul pavilionului, se află reprezentarea sculpturală a unui *raigō*, cu imaginea centrală a lui Amida, iar, pe părțile superioare ale pereților, figuri mici, grațioase de bodhisattva, ornate cu aure și

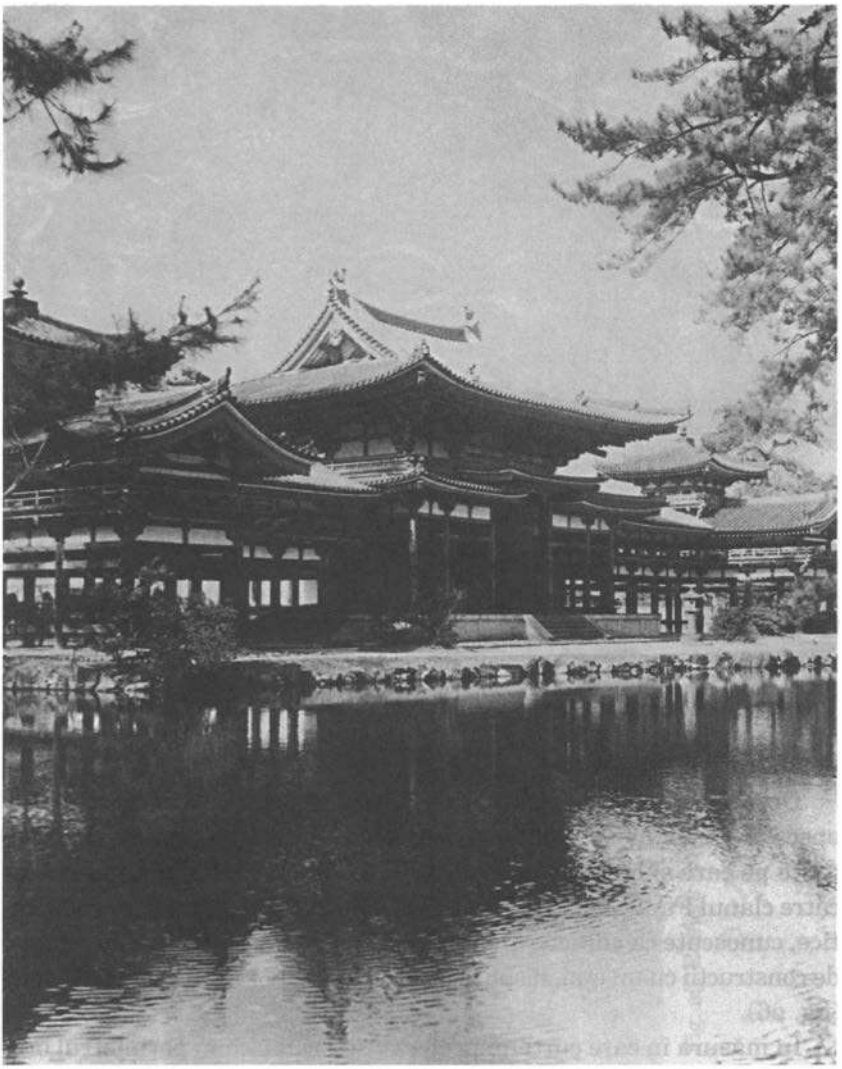

Fig. 24. Templul Byōdōin (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

încununate de mănunchiuri de nori. Reprezentarea lui Amida – realizată din lemn, cu delicatețea și rafinamentul caracteristice artei Fujiwara – este opera lui Jōchō (mort în anul 1057), cel mai cunoscut sculptor al epocii sale și una dintre primele persoane din istoria Japoniei distinse și onorate de Curte ca artist cu personalitate, și nu doar ca artizan (fig. 25).

Fig. 25. Statuia lui Buddha Amida, operă a lui Jōchō, de la Templul Byōdōin (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

Deși nu s-a păstrat nici un exemplu de arhitectură domestică din epoca Heian, cunoaștem din consemnări și din stampe tipul de reședințe pe care și le construiau curtenii în epoca exercitării puterii de către clanul Fujiwara. Principalul stil arhitectural al caselor aristocratice, cunoscute ca edificii *shinden*, constau de fapt dintr-un ansamblu de construcții cu un etaj, dispuse foarte asemănător Templului Byōdōin (fig. 26).

În măsura în care curtenii preferau să locuiască în perimetrul orașului Kyoto, ei erau obligați, din lipsă de spațiu, să-și ridice casele pe parcele mici de pământ, de obicei nu mai mari de două pogoane și jumătate. Reședința tipică *shinden* consta dintr-un edificiu principal, orientat spre sud – *shinden*, „domiciliul" stăpânului familiei –, și trei clădiri secundare, spre est, vest și nord. Toate cele patru structuri erau ridicate cam treizeci de centimetri de la pământ și erau legate între ele prin coridoare acoperite. Existau și două coridoare adiționale ce dădeau către sud, spre pavilioane de pescuit miniaturale, ce mărgineau un mic lac, cu o insulă artificială la mijloc. Lacul era alimentat

Fig. 26. Edificiu *shinden* din perioada Heian (*desen de Arthur Fleisher*)

de obicei de un șuvoi de apă ce curgea dinspre nord-est, deseori pe dedesubtul casei înseși, iar curtenii se delectau pe malurile cursului de apă în întruniri poetice. La astfel de întruniri, se lansau pe apă cupe cu vin de orez și, când cupa ajungea în dreptul oaspeților, fiecare era obligat să-l ridice din apă, să bea din el și să recite un vers.

Asemenea caselor japoneze moderne, cele ale aristocraților din epoca Heian aveau pereți despărțitori, uși culisante și rulouri ce puteau fi deplasate cu ușurință, pentru a face încăperile mai spațioase și pentru a realiza comunicarea întregii locuințe cu mediul înconjurător. De asemenea, ca majoritatea caselor japoneze de azi, *shinden* erau puțin mobilate. Deși scaunele ajunseseră să fie larg folosite în China în această perioadă, ele n-au fost adoptate de japonezii epocii Heian decât pentru anumite ceremonii. Câteva cufere, vase pentru jăratic și mese joase erau singurele obiecte ce puteau fi lăsate la vedere în încăperile *shinden* și care nu erau depozitate după folosire.

Un obiect de mobilier aparte în societatea aristocratică era așa-numitul paravan de ceremonie, în spatele cărora se retrăgeau doamnele când se primeau vizitatori. Remarcabil reprezentate pe stampele din veacul al XII-lea inspirate din *Povestea lui Genji*, aceste paravane de ceremonie erau niște cadre de lemn de vreo doi metri înălțime, cu draperii atârnând liber de la un capăt la altul (un paravan de ceremonie poate fi observat în prim-planul fig. 27, p. 112). Ele puteau fi mutate cu ușurință dintr-un loc în altul, ajungând să reprezinte pentru curtezanul epocii Heian fragila barieră finală în căutarea împlinirii unei legături romantice.

4

În pragul unei ere noi

Figurinele *haniwa* reprezentând luptători în armuri călare pe cai și numeroasele echipamente militare datând din epoca tumulilor protoistorici sunt o dovadă clară că tradițiile de luptă ale japonezilor își au obârșia în cele mai vechi timpuri. Este mare de altfel probabilitatea ca aceste tradiții să fi fost neîntrerupt alimentate în provincii chiar și de-a lungul veacurilor în care o viață culturală elegantă și rafinată evolua, sub influență continentală, în zona centrală a Japoniei.

Una dintre principalele măsuri luate de Curte în vederea întăririi puterii sale ca autoritate centrală în urma Marii Reforme din 645 a fost înființarea unui sistem militar de unități de miliție în provincie pe întregul teritoriu al țării. Aceste unități, aflate sub controlul guvernatorilor de provincie, erau alcătuite din pedestrași recrutați din rândul țăranilor și luptători călare aleși din rândul familiilor locale influente, care slujeau ca ofițeri. De la început însă, ostașii-țărani pedestrași – care, sub influență chinezească, foloseau ca principală armă arcul – s-au dovedit necorespunzători pe câmpul de luptă. Acest lucru a fost evident mai ales în timpul luptelor duse în nord contra tribului emishi spre sfârșitul secolului al VIII-lea și începutul celui de-al IX-lea (descrise în capitolul 3).

În anul 792, cu doi ani înainte de mutarea capitalei la Heian – când încă se trimiteau împotriva tribului emishi expediții cu persoane recrutate din unitățile de miliție –, Curtea a renunțat la serviciul militar obligatoriu. De atunci înainte, ea a căutat să se folosească de familiile locale influente, care să asigure, în caz de necesitate, luptători călare pentru a face față revoltelor și altor tulburări în provincii. Deși administrația provinciilor era în general slăbită la începutul epocii Heian, autoritățile locale au continuat să fie o sursă importantă de arme și echipamente pentru acești luptători călare, care, la cumpăna veacurilor

al IX-lea și al X-lea, au prins contur tot mai distinct ca o clasă de războinici de sine stătătoare.

Luptătorul călare din Japonia antică se baza mai cu seamă pe două arme: sabia și arcul, dintre care cel de-al doilea era de departe cel mai important. Putem remarca acest lucru, bunăoară, din descrierea profesiei de luptător ca „mod de luptă cu arc și cal", expresie care a continuat să fie folosită în descrierea „modului de luptă al războinicului" chiar și după ce arcul a fost înlocuit, veacuri mai târziu, cu alte arme ca instrumente principale de război.

Procesul prin care a luat ființă în Japonia clasa provincială a războinicilor a fost complex și diferit de la o regiune la alta; o zonă însă în mod special – meleagurile răsăritene din Kantō – a devenit leagănul acestei clase. Din cele mai vechi timpuri, Kantō a fost recunoscut drept sursa celor mai destoinici luptători din țară. Bărbații din Kantō – care, împreună cu cei din provincia Mutsu, cu care se învecinează la nord, au prăsit cei mai buni cai din Japonia – au deprins arta călăriei și celelalte competențe militare, inclusiv trasul cu arcul, încă din fragedă copilărie. Kantō rămăsese un ținut limitrof accidentat, cu vaste întinderi de pământ accesibile, care atrăgeau coloniști dornici de aventură, consemnările istorice menționând conflicte pentru pământ și putere. Cel mai târziu la începutul secolului al X-lea, în Kantō s-au ridicat căpetenii de trupe combatante locale de războinici călare. La început, membrii acestor grupuri erau uniți aproape exclusiv prin legături de sânge, dar, cu trecerea timpului, căpeteniile au admis și străini, pe care i-au integrat în cadrul unor relații feudale de tipul senior–vasal. Aceste grupuri s-au angajat tot mai mult în bătălii, au format ligi și au stabilit hegemonii; și, cu timpul, au apărut mari conducători, care și-au disputat controlul militar asupra unor teritorii din ce în ce mai întinse, de până la una sau mai multe provincii.

Stările de beligerantă în Kantō și în alte părți, care până pe la mijlocul epocii Heian deveniseră practic ocupația exclusivă a luptătorilor călare, rareori implicau mai mult de câteva sute de persoane, fiind extrem de ritualizate. Când oștile se înfruntau, războinicii celor două tabere formau perechi și se luptau unul împotriva celuilalt, mai întâi cu arcul și săgețile, pe urmă, într-o luptă apropiată, cu săbiile. Scopul acestui tip de luptă era doborârea inamicului, pentru ca apoi, cu un salt peste cel căzut, acesta să fie ucis cu un pumnal. Ca trofeu de luptă și ca dovadă pentru cererile ulterioare de recompensă, războinicul victorios lua de obicei cu sine capul dușmanului său.

Chiar dacă războinicii din provincii nu și-au pierdut niciodată venerația și admirația față de cultura de la Curtea imperială, valorile

lor fundamentale erau în antiteză cu cele ale aristocraților Heian. Ei erau samurai – bărbați care „slujesc" – și se comportau conform unui cod nescris ce prețuia aroganța virilă, îndemânarea în luptă, loialitatea neabătută față de suzeran și o mândrie agresivă legată de descendența familială.[1]

Oricât poate părea de paradoxal, cei mai mari comandanți de samurai proveneau, în ultimă instanță, chiar din societatea aristocratică. Ascensiunea, mai cu seamă la Kyoto, a familiei Fujiwara a obstrucționat altor aristocrați de la Curte orice posibilitate de evoluție, inclusiv pentru ramurile mai puțin privilegiate ale familiei Fujiwara înseși și chiar pentru membrii familiei imperiale. Mulți dintre ei au părăsit Kyoto pentru funcții în administrația locală. Rămânând definitiv în provincii și după expirarea mandatului, ei au preluat metode războinice, au devenit comandanți de grupuri de războinici și au atras de partea lor, ca susținători și vasali, membrii unor familii de samurai de rang inferior. În cele din urmă, două mari clanuri cu ascendență princiară – Taira și Minamoto – au ajuns în fruntea obștii samurailor și au devenit principalii pretendenți din țară la supremație în clasa războinicilor.[2]

Deși la început n-a existat nici o demarcare clară a zonelor de influență, la cumpăna dintre veacurile al XI-lea și al XII-lea, una dintre principalele ramuri ale clanului Minamoto a ajuns să-și extindă dominația asupra regiunii Kantō, după ce-și călise forțele din punct de vedere militar în două lungi războaie istovitoare purtate la sfârșitul anilor 1100 împotriva guvernatorilor provinciilor Mutsu și Dewa din nord.[3] În același timp, o ramură a clanului Taira din provincia Ise își sporea necontenit latifundiile și influența în provinciile centrală și de vest. Controlul asupra fertilei regiuni Kantō, un ținut de vreo zece ori mai mare decât zona de câmpie din provinciile centrale, s-a dovedit în cele din urmă determinant pentru clanul Minamoto, care a pus, la Kamakura, în 1185, bazele primei cârmuiri militare a Japoniei. Proximitatea Curții din Kyoto a oferit însă clanului Taira din provincia Ise un prim avantaj față de clanul Minamoto în competiția prelungită care a urmat conflictului izbucnit pe la mijlocul secolului al XII-lea între cele două familii de samurai.

Clanul Taira a beneficiat în mod special de o importantă evoluție politică petrecută la Curte la sfârșitul secolului al XI-lea. În ultimii ani ai regentului Yorimichi (992–1074), fondatorul Templului Byōdōin de la Uji, puterea familiei Fujiwara la Kyoto a început să intre în declin, iar primul dintr-o serie de suverani care au abdicat s-a ridicat

să recâștige dreptul familiei imperiale de a conduce *de facto* și nominal. Toți acești suverani care au renunțat la tron căutaseră să slăbească și mai mult monopolul familiei Fujiwara asupra administrației centrale, angajând ca auxiliari și funcționari membrii altor familii, printre care și samurai ai clanului Taira din Ise. Cu sprijinul acestor împărați care abdicaseră, membrii clanului Taira din Ise au devenit primii care au avut acces oficial în palatul imperial fără să fie curteni. Li s-au acordat, de asemenea, numeroase donații în bunuri imobiliare și funcții în administrațiile diferitelor provincii din vestul insulei Honshu și în Kyushu.

În ciuda fermității împăraților ce renunțaseră la tron, condițiile politice în Kyoto s-au deteriorat constant în cursul veacului al XII-lea. Până la mijlocul secolului, apăruseră serioase sciziuni între clanul Fujiwara și familia imperială, iar samuraii cei turbulenți din clanul Taira și din clanul Minamoto deopotrivă s-au adunat la Kyoto în număr tot mai mare. În anii 1150, liniștea „prosperei capitale" a fost brutal spulberată de două ciocniri armate. Prima dintre ele, din 1156, a avut rezultate nesigure de ambele părți – atât pentru cei din clanul Taira, cât și pentru cei din clanul Minamoto –, dar cea de-a doua, din 1159, a avut drept urmare victoria răsunătoare a celor din clanul Taira din Ise asupra rivalilor lor și începutul unei perioade de vreo douăzeci de ani de afirmare a familiei Taira la Curte, sub conducerea lui Kiyomori (1118–1181).

Epoca de ascensiune a clanului Taira din Ise a fost un răstimp de tranziție în istoria Japoniei. Deși războinici samurai, cei din Taira au încercat să urmeze exemplul curtenilor Fujiwara, căsătorindu-se cu membri ai familiei imperiale și asumându-și cele mai înalte poziții ministeriale la Curte. Dăruind astfel întreaga atenție politicii tradiționale a Curții și neținând seama de necesitatea urgentă a noi controale administrative în provincii, clanul Taira a contribuit nemijlocit la propria sa cădere, petrecută odată cu reînnoirea luptei purtate cu clanul Minamoto, între 1180 și 1185.[4]

Una dintre cele mai importante surse de informație privind ascensiunea și declinul familiei Taira din Ise este lucrarea intitulată *Povestea clanului Heike* (un alt nume pentru Taira), cea mai frumoasă din categoria de scrieri cunoscute drept povești de război. Poveștile de război, toate scrise sau compilate de persoane anonime, sunt relatări bazate pe întâmplări reale, dar înfrumusețate, despre luptători și bătăliile lor, fiind, prin urmare, parțial istorie, parțial ficțiune. Prima dintre povești a fost compusă cândva în a doua parte a secolului al X-lea și istorisește răzvrătirea unui anume Taira no Masakado (mort în 940)

în regiunea Kantō, în perioada 939–940.[5] Scrierea unor astfel de povești a continuat până în secolul al XVII-lea, dar perioada de maximă înflorire a lor a fost Evul Mediu timpuriu, secolele al XIII-lea și al XIV-lea.

Unele dintre poveștile de război au fost compuse la scurt timp după evenimentele pe care le descriu, în vreme ce altele au fost consemnate pe baza unei tradiții orale preexistente. *Povestea clanului Heike* (*Heike monogatari*), ce narează ascensiunea clanului Taira din Ise, precum și declinul și anihilarea sa în războiul Minamoto–Taira din 1180–1185, a fost probabil pentru prima oară compilată sub forma unei cărți la începutul veacului al XIII-lea. Ulterior însă, *Heike* a fost în mare măsură prelucrată și dezvoltată de comunități de monahi budiști orbi, care, psalmodiind episoade ale poveștii în acompaniamentul unui fel de lăută cunoscută sub numele de *biwa*, delectau publicul pretutindeni pe unde călătoreau de-a lungul și de-a latul țării. Din corpusul de povești de război ce traversează veacurile medievale, cele care abordează – asemenea *Poveștii clanului Heike* – luptele din secolul al XII-lea dintre Taira și Minamoto au rămas deosebit de populare în rândul japonezilor odată cu trecerea anilor și au constituit substanța a nenumărate piese de teatru, dansuri dramatice, filme etc. Poate că cea mai bună dovadă a neîntreruptei popularități a *Poveștii clanului Heike*, în special, se află în faptul că, așa cum vom vedea în capitolul următor, practic toate piesele cu războinici din teatrul *nō* (creație artistică a secolelor al XIV-lea – sfârșitul acestuia – și al XV-lea) se bazează pe eroi și întâmplări de acolo.

Poveștile de război de mai târziu și-au pierdut caracterul inițial, devenind simple descrieri ale interminabilelor bătălii ale Evului Mediu, adesea greu de deosebit una de cealaltă. În *Heike* însă și în alte câteva dispunem de un nepreţuit patrimoniu privind etosul samuraiului medieval. În pofida aparent excesivei dorințe de luptă armată și de renume câștigat în război a samuraiului, mult idealizată în veacurile ce au urmat, tonul subiacent al epocii medievale japoneze a stat, dintru început, sub semnul funestului, al pesimismului și al deznădejdii. În *Povestea lui Genji*, starea de spirit își schimbă accentul de pe satisfacția dată de perfecțiunea vieții aristocratice la Curtea Heian pe incertitudinea privind această viață și dorința de mântuire în cea viitoare. Faptul că aristocrații concepeau paradisul cel dinspre apus al lui Amida drept idealizare a propriei lor lumi, încercând să-l recreeze în arhitectură și în arta peisajului, evidențiază că erau departe de a fi pregătiți să renunțe la valorile temporale pe care le iubiseră dintotdeauna.

Cât de diferite sunt simțămintele exprimate în primele rânduri din *Heike*, operă care, în multe privințe, a vestit apariția erei medievale:

> Dangătul clopotului de la Templul Gion sună vremelnicia lucrurilor toate, iar nuanța florilor de *sala* destăinuie adevărul că toți cei ce prosperă cunoaște-vor și declinul. Puțină vreme le e dată celor mândri, ei sunt ca visul nopții de primăvară. Pieri-vor chiar și cei puternici ca pulberea dinaintea vântului.[6]

Este epoca *mappō*, perioada „celor din urmă zile ale budismului" (discutată în ultimul capitol), iar *Heike*, pătrunsă de sentimente *mappō*, relatează modul în care cei din clanul Taira din Ise, plini de aroganță și hybris, și-au forțat, sub conducerea lui Kiyomori, calea spre culmile societății aristocratice doar pentru a suferi cumplitul eșec și pieirea în războiul de cinci ani pe care l-au purtat cu clanul Minamoto, aflat în plin avânt. Totuși, într-un sens mai amplu, cei din clanul Taira sunt doar un exemplu, cel mai spectaculos, de declin într-o epocă dominată de legile cele întunecate, de nepătruns ale *mappō*. În anii șederii la Kyoto, ei căpătaseră tot mai pregnant aspect de curteni; iar în *Heike* ei pot fi chiar socotiți substituți de curteni, aflați ei înșiși în declin rapid și pe punctul de a pierde istoric poziția de clasă conducătoare în Japonia în favoarea noii elite de războinici reprezentați de clanul Minamoto.

Calitățile aristocratice ale membrilor clanului Taira din Ise sunt puse în evidență peste tot în *Heike*: un flaut, bunăoară, este găsit pe trupul unui tânăr Taira, iar cel care-l omorâse, un membru al taberei Minamoto, se gândește că nimeni din clanul Minamoto n-ar purta cu el în bătălie un asemenea instrument; un alt membru Taira, înainte de a muri, îl roagă fierbinte pe un renumit poet să includă unul sau mai multe dintre poemele scrise de el într-o antologie pe care împăratul îi poruncise s-o alcătuiască; iar un altul din clanul Taira, sigur că va muri în luptă, restituie o cunoscută lăută, prețuită odinioară de împărați și care-i fusese încredințată cândva datorită talentului său muzical deosebit. Citind prima jumătate din *Heike*, am putea crede că cei din clanul Taira merită pe deplin ceea ce știm că îi așteaptă în războiul Minamoto–Taira din partea a doua a cărții; dar, odată început războiul, simpatia noastră față de ei sporește, mai ales datorită faptului că sunt descriși ca niște aristocrați adevărați, care dovedesc eleganță în modul în care sunt surprinși de evenimente, iar nu ca adversarii din clanul Minamoto, de o belicoasă ferocitate. Unul dintre cele mai triste și mai rafinate pasaje din *Heike* descrie refugierea membrilor clanului Taira spre provinciile din vest după ce fuseseră goniți din Kyoto, în 1183. S-au oprit pentru o noapte pe insula Fukuhara din Marea Interioară, înainte de a se îndrepta, însingurați, spre vest:

În zori, luptătorii Taira au dat foc palatului Fukuhara și, împreună cu împăratul, au urcat cu toții în corăbii. Părăsirea capitalei fusese mai dureroasă, dar cu atât mai mari erau, firește, simțămintele lor de regret. Fum de iarbă de mare arsă de pescari la vreme de seară, boncăluit de cerb pe culme de munte în zori, valuri fugărindu-se pe țărm, raze de lună scăldând mâneci udate de lacrimi, greieri țârâind în iarbă – nici o priveliște înfățișată dinaintea ochilor, nici un sunet ajuns la ureche care să nu le trezească tristețea sau să nu le străpungă inimile. Ieri, erau zeci de mii – călăreți aliniați sub zidurile Ōsakăi; azi, în timp ce-și lansau vasele pe apa mării de vest de la danele de acostare, abia dacă mai numărau șapte mii. Cerul era înnorat, iar marea calmă, pe măsură ce se lăsa seara. Insule singuratice erau învăluite în negura înserării; luna plutea pe ape. Croindu-și drum printre valuri, spre orizontul îndepărtat, și împinse în larg de curenți, vasele păreau că vâslesc printre norii de pe cer. Trecuseră zile, iar ei erau de-acum departe de munții și râurile capitalei, dincolo de nori. Păreau să se fi dus departe, cât de departe puteau ajunge. Totul se sfârșise, doar lacrimile nu le secau.[7]

Numele luptătorilor Taira a străbătut veacurile ca sinonim cu cei mândri și puternici, care „vor pieri în cele din urmă ca pulberea dinaintea vântului". Ba chiar a dat naștere și unei zicale: „Nici măcar îngâmfatul Taira nu va rezista multă vreme" (*Ogoru Heike wa hisashikarazu*). De fapt, cei din clanul Taira au suferit în mare măsură același proces de înfrumusețare literară prin care a trecut și *Heike*. Nu există nici o mărturie istorică, de pildă, conform căreia Kiyomori a fost ticălosul cel crud, nebun după putere, așa cum îl descrie *Heike*; membrii clanului de războinici Taira din Ise erau departe de a fi atât de incompetenți militar cum sunt descriși în *Heike*; iar Taira ca războinici-curteni aristocratizați reflectă nu atât faptul istoric, cât gusturile artistice ale epocii Muromachi (secolul al XIV-lea), când a fost compilată ceea ce a devenit versiunea cea mai larg răspândită a povestirii *Heike*.[8]

Influența clanului Taira la Curtea din Kyoto a fost de scurtă durată și a contribuit puțin, dacă se poate spune așa, la ameliorarea sistemului de putere în Japonia. Însă, prin una dintre principalele lor activități – comerțul și relațiile cu străinătatea –, clanul Taira a deschis porțile unui nou flux al influenței chinezești, care a înrâurit semnificativ deopotrivă direcția și ritmul evoluției culturale în Japonia medievală.

Deși relațiile oficiale cu instabila dinastie Tang fuseseră întrerupte la sfârșitul secolului al IX-lea, nu se renunțase cu totul la legăturile cu continentul, de-a lungul secolelor al X-lea și al XI-lea negustori privați continuând să acționeze din Kyushu, dar mai ales din vechiul port Hakata. În plus, Curtea Heian, chiar dacă a refuzat statornic să-și trimită propriile solii în China, a menținut funcționari rămași în permanență la un comandament din apropiere de Hakata, ca să

supravegheze importul și să aleagă produse de lux menite vânzării și distribuției printre aristocrații din Kyoto. Când, în secolul al XII-lea, puterea celor din clanul Taira a sporit în provinciile vestice cu ajutorul împăraților care abdicaseră, ei s-au arătat, firește, extrem de interesați de foarte profitabilul comerț maritim cu China, monopolizându-l în cele din urmă.

China dinastiei Song (960–1279) era o țară schimbată față de expansionista, cosmopolita Chină a dinastiei Tang, pe care japonezii o copiaseră cu atâta sârguință în timpul Marii lor Reforme, petrecută în urmă cu câteva secole. China nu mai putea sluji drept gigantică filieră de transmitere a fluxului de artă și cultură a lumii spre îndepărtata Japonie. De la întemeierea sa, dinastia Song a fost hărțuită de triburi de barbari care atacau dinspre nord și nord-vest. Și, într-adevăr, chiar în perioada când Taira își asumase o poziție dominantă în comerțul exterior în plin avânt al Japoniei secolului al XII-lea, China de Nord s-a prăbușit în fața cotropitorilor străini. Administrația Song – cunoscută de atunci înainte ca Song de Sud (1127–1279) – și-a mutat capitala de la Kaifeng, din nord, la Hangchow, la sud de delta fluviului Yangtze, rămânând acolo până la venirea mongolilor conduși de Kubilai Han, în 1279.

În pofida problemelor politice și a pierderilor teritoriale, epoca Song a fost o perioadă de mare avânt a civilizației chineze. Unii cercetători, impresionați de dezvoltarea extensivă a orașelor, a comerțului în general și a comerțului maritim în special, precum și a birocratizării statului în perioada dinastiei Tang târzii, au susținut chiar că aceasta a fost perioada în care China a intrat în faza sa „premodernă". Epoca Song a reprezentat de asemenea o strălucită perioadă culturală. Fără îndoială că marile progrese petrecute în artă, religie și filozofie în timpul dinastiei Song au fost transmise, cu vremea, și în Japonia. Fortuita intersectare a dorinței dinastiei Song de a-și spori comerțul exterior cu Japonia și viguroasa inițiativă a clanului Taira în domeniul activității maritime a accelerat însă în mare măsură acest transfer.

Unul dintre cele mai rapide și mai importante rezultate ale acestui nou val de influențe culturale de pe continent a fost renașterea interesului în Japonia pentru erudiția de înaltă ținută. Curtea de la Nara, urmând modelul chinez, fondase în capitală o școală superioară centrală și dispusese înființarea de filiale în diferite provincii. Scopul declarat al acestui sistem de colegii – care, pe la mijlocul epocii Nara, dezvoltase, ca sistem de educație, un *quadrivium*, în cadrul căruia se studiau clasicii confucianiști, literatura, dreptul și matematicile – era

să ofere fiilor micii aristocrații (inclusiv ai celei provinciale) o cale de avansare în ierarhia birocratică a Curții. Practic însă, prea puține șanse de promovare erau asigurate, atribuirea de ranguri și slujbe la Curte fiind făcută aproape în exclusivitate pe baza nașterii. Peste nu multă vreme, sistemul colegiilor a stagnat, iar marile familii aristocrate și-au asumat răspunderea pentru educația propriilor copii în școli speciale private. În plus, pe măsură ce curtenii din perioada Heian timpurie au devenit din ce în ce mai preocupați de literatură (beletristică), aproape că au trecut cu vederea alte domenii academice sau sfere de erudiție. Societatea aristocratică răspundea cu parcimonie celui care, să zicem, se apleca răbdător asupra *Analectelor* lui Confucius și le învăța cu temeinicie; îl copleșea însă cu lauri și-i prevestea nemurire literară autorului de poeme foarte bune.

Pe de altă parte, perioada Song a fost în China o excepțională epocă de erudiție, poate mai ales în domeniul istoriei și în activitatea de compilare a lucrărilor enciclopedice și a cataloagelor cu opere de artă. Această activitate de erudiție a fost facilitată de dezvoltarea tiparului, inventat de chinezi cu veacuri în urmă.

Călătorii japonezi în China dinastiei Song erau foarte impresionați de oferta de cărți tipărite, cu o mare varietate de subiecte, reunind istorie, budism, confucianism, literatură, medicină și geografie, și pe care le duceau cu ei în Japonia într-un număr din ce în ce mai mare. Până să ajungă la putere cei din clanul Taira, colecțiile de cărți chinezești deveniseră atribute importante ale statutului claselor superioare japoneze. Se spune, bunăoară, despre Kiyomori că ar fi făcut eforturi ieșite din comun ca să obțină o enciclopedie de o mie de volume, a cărei trecere peste graniță fusese interzisă de dinastia Song. Existau curteni care recunoșteau în jurnalele lor că erau puțin – sau chiar deloc – interesați de astfel de cărți, dar că erau constrânși să facă rost de ele ca să salveze aparențele. Și totuși cărțile chinezești aduse în acest timp cu miile sau chiar cu zecile de mii în Japonia au constituit nu doar nucleul a numeroase noi biblioteci, dar i-au motivat pe japonezi să-și tipărească propriile cărți și, într-o mare măsură, i-au stimulat și au făcut cu putință variatele și dinamicele activități științifice ale apropiatei epoci medievale.

Una dintre cele mai impresionante realizări artistice de la mijlocul și sfârșitul epocii Heian a fost evoluția unui stil autohton de pictură esențialmente laică, ce a atins apogeul în secolul al XII-lea în rulourile de pictură narativă. Lucrările realizate în acest stil se numesc *picturi Yamato* (adică japoneze), pentru a fi diferențiate de *picturile chinezești*.

Din secolul al VII-lea până în secolul al IX-lea, arta picturii în Japonia a fost realizată aproape în întregime, ca și arta în general, în manieră chinezească. Portretele, de pildă, arătau trăsături chinezești, și chiar peisajele erau mai degrabă replici ale unor imagini cu locuri faimoase din China. Evoluția picturilor Yamato a marcat, începând cu secolul al IX-lea, tranziția de la acest gen de imitație spre o artă a picturii mai originală, cu japonezi în decoruri japoneze.

Aproape toate picturile Yamato din perioada timpurie au fost executate fie pe paravane, fie pe ușile culisante ale caselor. Din păcate, asemenea locuințelor *shinden* în care erau păstrate, ele n-au dăinuit. Și totuși există în documente ample descrieri cu privire la felul în care arătau; ca și în planurile secunde ale unor rulouri de pictură narativă mai târzii – bunăoară, operele din veacul al XII-lea inspirate din *Povestea lui Genji* (vezi fig. 27) –, unde putem deslușI paravane și uși decorate cu picturi în stil Yamato.

Aceste picturi Yamato timpurii, care și-au atins apogeul de popularitate în epoca Fujiwara, reprezentau fie doar peisaje, fie peisaje în care se vedeau curteni în clipele lor de răgaz: privind luna, culegând primele flori de primăvară sau stând pur și simplu în mijlocul frumuseților netulburate ale naturii. Cele două teme majore erau anotimpurile și locurile renumite din Japonia.

Mă îndoiesc, după cum am sugerat la sfârșitul capitolului 2, să mai existe vreun popor care să se fi preocupat atât de obsedant ca japonezii, în literatura și arta lor, de anotimpuri și de diversele stări stârnite de ele. În opere în proză asemenea *Poveștii lui Genji* există o constantă conștientizare a anotimpurilor și o intimă asociere a lor cu ciclul de viață al curteanului; cât privește creația poetică *waka*, găsim numeroase cuvinte și expresii ce identifică stereotip răstimpul din an, asemenea, bunăoară, „cețiI dimineții" pentru primăvară sau „boncăluitului cerbilor" pentru toamnă. Picturile Yamato ajung, și ele, să aibă numeroase subiecte legate de fiecare dintre anotimpuri: de pildă, zorelele, lacurile cu lotuși și sărbătoarea Kamo sunt asociate cu vara, iar cu iarna – satele de munte, păsările de apă și dansul sacru *kagura*.

O caracteristică aparte a picturilor Yamato reprezentând locuri renumite a fost că ele erau realizate în cea mai mare parte de oameni care n-au văzut niciodată acele locuri, cu excepția, poate, a celor mai apropiate de Kyoto. Cu alte cuvinte, artiștii Yamato pictau scene în care înfățișau provincia așa cum se credea, prin tradiție, că ar arăta, sau așa cum își imaginau artiștii că arată. Nici că există dovadă mai elocventă decât aceasta în privința modului în care aristocrații de la

Curtea Heian ajunseseră să conceapă pur teoretic și estetic lumea de dincolo de Kyoto și din imediata sa vecinătate.

Odată cu dezvoltarea silabarului *kana* și folosirea acestuia pentru scrierea de poezie *waka*, artiștii Yamato au început să adauge propriilor picturi poeme potrivite cu anotimpul și decorul zugrăvit de ei. Ei îmbinau astfel trei genuri de artă: poezia, caligrafia și pictura. Prin acest procedeu, ei au contribuit cu un element narativ sau descriptiv la opera pe care o realizau, ceea ce a dus, de la pictarea de scene individuale pe paravane și uși, la utilizarea imaginilor Yamato în ilustrația de carte și, în sfârșit, pe la începutul secolului al XII-lea, la apariția rulourilor de pictură narativă (poate că e mai convenabil să le numim de acum înainte *emaki*, pentru a evita orice confuzie cu genurile anterioare de picturi Yamato).

Deși rulourile orizontale fuseseră de multă vreme folosite în China pentru pictură, japonezii sunt cei care, în perioada Heian târzie, au ajuns să le utilizeze în crearea unui gen major de artă. Cele mai vechi și, în multe privințe, cele mai admirabile *emaki* existente din epoca Heian sunt *Rulourile Genji*, pictate probabil cândva pe la mijlocul secolului al XII-lea (fig. 27). Se pare că au existat douăzeci de rulouri pictate, dar numai patru s-au păstrat până astăzi. Strict vorbind, *Rulourile Genji* nu constituie întru totul o pictură narativă, deoarece nu posedă fluxul orizontal de mișcare și întrepătrunderea scenelor, care a devenit caracteristica dominantă a lucrărilor *emaki* de mai târziu. *Rulourile Genji* constau mai degrabă din scene separate, cu secțiuni de text intercalate printre ele.

O convenție tehnică distinctivă folosită în *Rulourile Genji* este renunțarea la acoperișul clădirilor, pentru a permite o viziune oblică, de deasupra, în interiorul lor. O alta e desenarea stilizată a chipurilor cu „linii drepte pentru ochi și mici linii curbe pentru nas". Eliminarea expresiei faciale pare în mod special potrivită pentru reprezentarea membrilor unei societăți care admira atât de mult tipurile neschimbate, ideale de oameni. Ca și autorii multora dintre operele literare ale epocii Heian, artiștii *Rulourilor Genji* au încercat să creeze mai degrabă o serie de stări sufletești decât să prezinte indivizi particulari în situații particulare (chiar dacă, desigur, știm din roman care sunt persoanele și ce fac ele).

Un alt *emaki* frumos din secolul al XII-lea este *Ruloul Ban Dainagon*, ce narează o intrigă politică din 866, când un mare consilier, Ban, se spune că pricinuise incendierea uneia dintre principalele porți ce duceau spre incinta palatului din Kyoto. Terminată în 1175, această

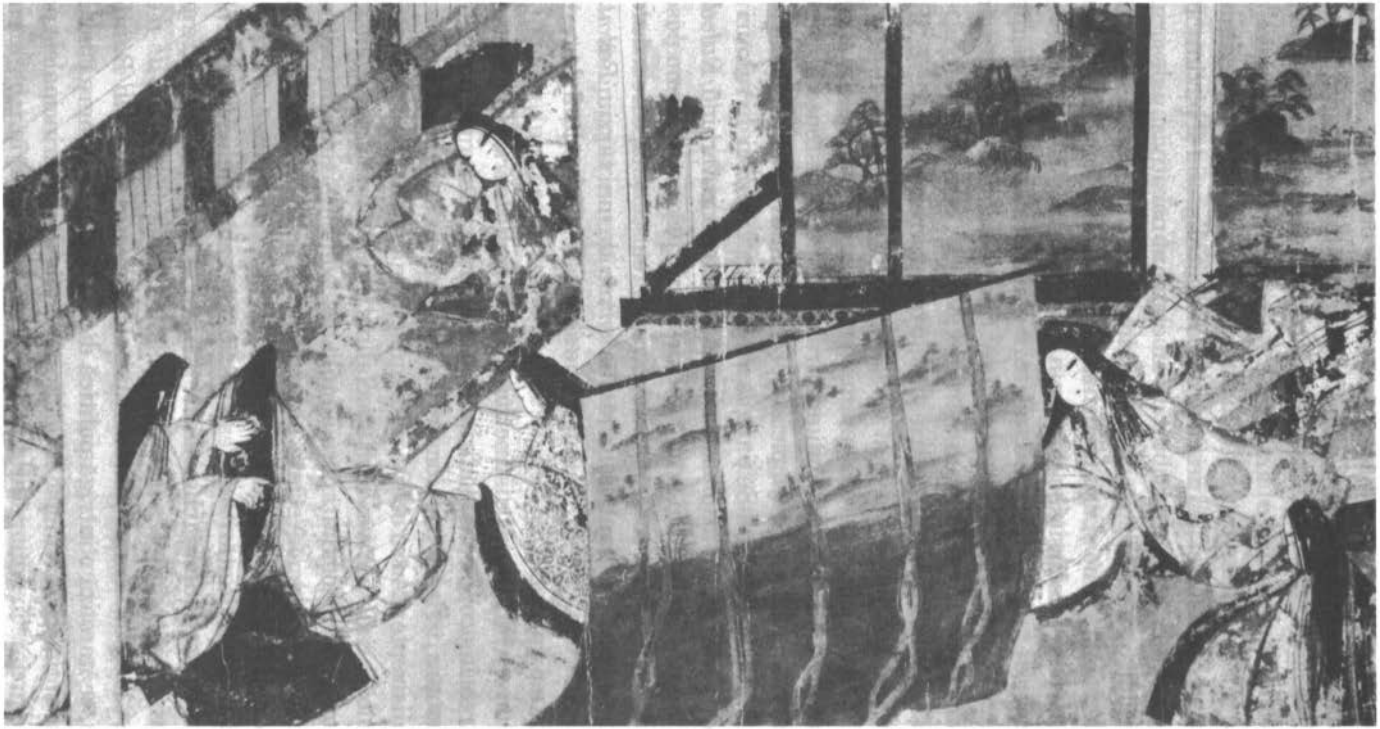

Fig. 27. Scenă de pe *Rulourile Genji*: picturi Yamato pe ușile culisante, în plan secund; „paravan de ceremonie", în prim-plan (*Muzeul de Artă Tokugawa, Nagoya, Japonia*)

operă are un caracter diferit față de *Rulourile Genji*. În contrast cu frumusețea statică, stilizată a acesteia din urmă, ea este plină de acțiune. În plus, deși înfățișează în principal Kyoto, *Ruloul Ban Dainagon* este plin până la refuz deopotrivă de persoane din clasa superioară și de oameni din clasa de jos. Privind de la dreapta spre stânga, vom observa figuri pline de viață, acționând în fluxul narativ neîntrerupt: conspirația ce a dus la incendierea porții palatului, descoperirea întâmplătoare a faptului că Ban a fost implicat și, în final, surghiunirea sa din capitală.

Un ansamblu cu totul neobișnuit de *emaki* timpurii sunt *Rulourile cu animale*, atribuite de tradiție unui preot budist pe nume Toba (1053–1140), dar analiza stilistică efectuată de specialiști sugerează că rulourile n-au fost toate pictate de aceeași persoană și că, de fapt, au fost realizate probabil în decurs de vreo sută de ani după moartea lui Toba, până la începutul secolului al XIII-lea. Cele mai reușite secțiuni din punct de vedere artistic prezintă animale, printre care iepuri, maimuțe, broaște și vulpi, zburdând și jucându-se laolaltă (fig. 28). Animalele sunt realizate cu trăsături de penel uimitor de sigure și ingenioase, roade ale unei tehnici ludice, similicaricaturale, cu origini în anumite schițe în cărbune executate pe pereții Templului Hōryūji, la sfârșitul secolului al VII-lea, și în picturile găsite în edificiul Shōsōin, din epoca Nara. *Rulourile cu animale* sunt interesante și din punctul de vedere al istoriei sociale, deoarece conțin scene în care animalele sunt prezentate ridiculizând, pe calea satirei, viața contemporană, mai cu seamă metodele corupte ale unora dintre preoții budiști. O scenă intens blasfematoare prezintă o maimuță îmbrăcată ca un preot, care se închină unei uriașe broaște-Buddha, așezată pe un altar temporar în aer liber (fig. 29).

De-a lungul următoarelor câteva secole au fost realizate *emaki* într-o largă varietate tematică: bătălii, viețile unor preoți renumiți sau istoria unor temple vestite. Unul dintre cele mai frumoase este *Ruloul Poveștii Heiji*, care ilustrează conflictul din 1159 (cunoscut drept „conflictul Heiji"), când cei din clanul Taira din Ise, sub conducerea lui Kiyomori, i-au înfrânt pe rivalii din clanul Minamoto și și-au început ascensiunea la Curte (fig. 30). Ruloul este format din trei părți, dintre care prima e o lungă vedere panoramică a *Incendierii Palatului Sanjō*, în timpul căreia luptătorii Minamoto l-au răpit pe împăratul Goshirakawa (1127–1192), care abdicase, și au grăbit conflictul Heiji. Această parte a *Ruloului Heiji* a fost obținută de americanul Ernest Fenollosa (1853–1908) la sfârșitul secolului al XIX-lea și expusă în

Fig. 28. Scenă de pe *Rulourile cu animale* (*Compania Benrido*)

Fig. 29. Scenă de pe *Rulourile cu animale* (*Compania Benrido*)

Fig. 30. *Incendierea Palatului Sanjō*: scenă de pe *Ruloul Heiji* reprezentând ciocnirile dintre luptătorii Minamoto și Taira, în 1159 (*Muzeul de Artă din Boston*)

Muzeul de Artă din Boston – unde este și astăzi –, păstrată ca una dintre cele mai prețuite opere de artă japoneze de dincolo de hotare.

Incendierea Palatului Sanjō înfățișează, de la dreapta spre stânga (toate rulourile narative sunt „citite" de la dreapta la stânga), trei scene: (1) o mare mulțime de oameni, războinici și alții, care se grăbesc spre palat; (2) cei din tabăra Minamoto provoacă dezastru și prăpăd în palat, de unde ies valuri de fum și flăcări; (3) luptătorii Minamoto însoțesc trăsura împăratului abdicat afară din palat. Deși am vorbit aici despre trei scene, *Incendierea Palatului Sanjō* este de fapt prezentată ca o singură panoramă. Autorul anonim al ruloului narativ a pus laolaltă cele trei scene separate într-un flux continuu prin utilizarea procedeului ce se regăsește în unele pergamente pictate, de a prezenta momente diferite de timp ca și când acestea ar avea loc simultan. Prin intermediul acestui procedeu, o persoană poate apărea, de pildă, de două sau de trei ori în aceeași pictură panoramică.

Stilistic, *Ruloul Heiji* – în special prima sa parte, *Incendierea Palatului Sanjō* – demonstrează talentul ieșit din comun al artiștilor japonezi din acea vreme (a fost pictat în secolul al XIII-lea) de a prinde în acțiune oameni, mai cu seamă grupuri de persoane. Din punctul de vedere al istoriei militare, *Ruloul Heiji* este unul dintre cele mai timpurii documente ilustrate pe care le avem despre samurai, caii lor, armurile, armele și metodele de luptă.

Vom avea ocazia în capitolul următor să comentăm una sau două lucrări *emaki*, așa cum apar ele în evoluția culturii medievale.

5

Canoanele gustului medieval

Căpetenia care s-a impus în timpul războiului Taira–Minamoto din anii 1180–1185 în fruntea forțelor Minamoto a fost Yoritomo (1147–1199). Spre deosebire de Kiyomori, care a murit în 1181, al doilea an al războiului, Yoritomo a evitat cu bună știință complicațiile politicii de la Curte. A preferat să rămână pe tot timpul războiului la Kamakura, cartierul său general din Kantō, considerând mai puțin importante urmărirea și distrugerea clanului Taira din Ise decât instituirea controlului asupra centrului societății samurailor din partea de est.

Cârmuirea instaurată de Yoritomo la Kamakura e cunoscută sub numele de shogunat, după demnitatea de shogun (comandant suprem), pe care căpetenia Minamoto a primit-o de la Curtea imperială. Crearea acestei organizații exclusiv militare a marcat începutul epocii medievale în Japonia, ce a durat până la începutul epocii moderne timpurii, de la sfârșitul secolului al XVI-lea.

Nu e nici o îndoială că shogunatul din Kamakura a reprezentat o formă radical nouă de guvernare în Japonia, situat departe de sediul tradițional al autorității Curții, în provinciile centrale, și înzestrat cu luptători legați de stăpânii lor prin relații feudale. Și totuși shogunatul n-a fost nicidecum un regim rebel; dimpotrivă, luase naștere și funcționa într-un mod cu totul „legitim". Yoritomo, care a rămas obedient în relațiile sale formale cu Curtea, a căutat să-și asigure confirmarea imperială deopotrivă a poziției sale și a actelor administrative importante ale noului shogunat, precum, bunăoară, extinderea puterii sale la nivel național prin numirea vasalilor lui Minamoto ca administratori de latifundii și guvernatori de proprietăți și de provincii în toată țara.

Lupta dintre clanurile Taira și Minamoto, care a dus la înfrângerea celui dintâi și a inaugurat era medievală (a cărei primă parte,

1185–1333, e denumită și perioada Kamakura), este cel mai viu descrisă de *Povestea clanului Heike* (*Heike monogatari*). Dar mai există o carte – elaborată la începutul veacului al XIII-lea de Kamo no Chōmei (1153–1216), fost curtean, devenit pustnic –, și ea o importantă descriere a acestei epoci de importanță crucială din istoria Japoniei. Opera lui Chōmei, *Hōjōki* (*Relatare despre coliba mea*), e un scurt miscelaneu scris, în esență, în același stil al japonezei clasice ca *Povestea clanului Heike*. Ca și *Heike*, are un cunoscut fragment la început, în care se vorbește despre inconsistența vieții și despre lumea aflată în continuă mișcare:

> Necontenită-i curgerea râului, iar apa lui nicicând nu-i aceeași. Bule plutesc în iazuri, ba dispărând, ba prinzând formă – n-au viață lungă: așa e-n lume și omul cu sălașurile sale. Casele, mari sau mici, ce-și semețesc care mai de care mândrele acoperișuri în cetatea de scaun, ni le-am putea închipui neschimbate din neam în neam, dar, când stăm să vedem îndeaproape dacă e-adevărat, puține sunt casele care au fost acolo din bătrâni. Unele au ars mai anul trecut și doar apoi au fost reclădite; case falnice au devenit dărăpănături, iar cei care locuiesc în ele sunt și ei sfârșiți. Orașul e la fel, oamenii sunt la fel numeroși ca totdeauna, dar, dintre cei pe care-i cunosc, unul sau doi dacă au mai rămas, din douăzeci. Mor dimineața, se nasc seara, asemenea spumei pe apă.[1]

Cu toate acestea, spre deosebire de *Heike*, *Hōjōki* nu menționează direct luptele dintre Taira și Minamoto purtate în prima parte a anilor 1180, descriind în schimb șirul de dezastre – unele naturale, altele pricinuite de război – care s-au abătut asupra capitalei în acești ani (printre ele, numărându-se focul, tornadele, foametea și cutremurul). *Hōjōki* prezintă, de asemenea, din perspectivă budistă, un mod pesimist de a vedea această lume ca loc al stricăciunii și suferinței, viziune poate mai accentuată decât cea oferită de *Heike*. Termenul „colibă" din titlu se referă la sălașul extrem de modest pe care Chōmei și l-a construit drept cămin pe un munte în afara capitalei, din strădania de a renunța la toate legăturile lumești și de a se pregăti pe sine să intre după moarte în paradisul Tărâmului cel Curat al lui Amida. În cele din urmă, el recunoaște totuși cu tristețe că n-a reușit să se elibereze complet de cele lumești și că s-a atașat de fapt de mica sa colibă. După cum remarcă William La Fleur, „coliba" revine peste tot în *Hōjōki* drept o metaforă meticulos concepută pentru redarea ideii budiste de trecere și, firește, a vieții înseși, care, în toate aspectele sale, este vremelnică și nesigură.[2]

Sihastrul care se retrage într-o colibă în pustiu sau departe de zonele locuite de om este o figură familiară în istoria, literatura și arta

Chinei, prezent poate în modul cel mai evident sub chipul ascetului taoist care părăsește societatea, încercând să devină una cu natura. Sihaștrii și colibele apar și în literatura mai veche a Japoniei, dar *Hōjōki* este cea care-i consacră – în special coliba – drept idealuri medievale. Pentru Kamo no Chōmei, realizarea unui sălaș de cea mai redusă dimensiune și cea mai modestă calitate a reprezentat respingerea preocupărilor materiale, în vederea pregătirii, după cum am menționat anterior, pentru paradisul Tărâmului cel Curat al lui Amida. Dar chiar și la Chōmei putem observa tendința de a transforma ceea ce se presupune că este un modest bordei în ceva frumos, bazat pe gustul estetic al „concepției minimale" (examinat mai târziu în acest capitol), care a evoluat de-a lungul Evului Mediu.

În ce măsură și-a estetizat, poate inconștient, poetul Chōmei coliba se poate observa din următoarea descriere parțială a ei din *Hōjōki*:

> Am făcut temelia și am pus, cum am putut, paie ca acoperământ. Am fixat articulațiile grinzilor, făcându-le mai ușor de mutat dacă ceva nu mi-ar fi pe plac... Întrucât mai întâi mi-am mascat urmele aici, în inima muntelui Hino, am adăugat spre miazăzi un acoperiș cu un versant și o verandă făcută din bambus. Spre soare-apune, am făcut un raft pentru apa sfințită, iar în colibă, de-a lungul peretelui dinspre soare-apune, am pus o imagine a lui Amida... Deasupra ușii culisante care dă spre miazănoapte, am făcut un mic raft pe care țin trei sau patru coșuri de piele neagră ce conțin cărți de poezie, de muzică și extrase din scrierile sfinte. Lângă ele, sunt o chitară (*koto*) și o lăută.
>
> De-a lungul peretelui dinspre soare-răsare, am pus pe jos frunze lungi de ferigă și rogojini de paie, ce-mi slujesc noaptea drept pat. Am tăiat în peretele de la soare-răsare o fereastră, iar sub ea mi-am făcut o masă. Lângă pernă, am un vas pentru jăratic în care ard vreascuri. În partea de miazănoapte a colibei, am marcat o mică parcelă de pământ, pe care am înconjurat-o cu un gard înjghebat, și am făcut în ea o grădină. Cultiv aici nenumărate soiuri de plante.[3]

Idealul medieval al colibei a atins apogeul, spiritual și estetic, în ceremonia ceaiului, creată, după cum vom vedea, pentru prima oară în secolele al XV-lea și al XVI-lea. Maestrul de ceai, sub influența budismului (în special a budismului zen), își concepea ceainăria după modelul colibei țărănești. Și, chiar și în cazul în care ceainăria era situată într-un oraș, precum Kyoto sau Nara, ea era concepută astfel încât – înconjurată de un peisaj natural – să lase impresia că ar fi într-un îndepărtat „sat de munte" (*yamazato*). Maestrul își asuma rolul cuiva care s-a retras din lume și caută, într-un ambient minimalist, să ajungă la starea de liniște sufletească – dacă nu de iluminare – prin desfătarea pe care ți-o dă ceaiul. În măsura în care ceremonia ceaiului

avea dimensiuni atât estetice, cât și spirituale, „coliba" maestrului a devenit, prin pregătiri și coordonarea momentelor, principala întrupare a conceptului său de „frumusețe minimală".

Un eveniment din timpul războiului care i-a șocat grozav pe contemporani a fost distrugerea de către clanul Taira a Templului Tōdaiji din Nara. Tōdaiji, după cum s-a spus, a fost construit sub patronaj imperial la mijlocul secolului al VIII-lea, pentru a sluji drept unul dintre principalele simboluri ale autorității imperiale centralizate din Japonia. Distrugerea sa trebuie să fi impresionat pe mulți, care au considerat evenimentul un semn incontestabil că țara ajunsese la dezastrul final din era *mappō*. Cu toate acestea, pe cât de tragică s-a socotit că este, incendierea Templului Tōdaiji a prilejuit de fapt o mică renaștere a artei din perioada Nara.

Această renaștere a început cam atunci când, la puțin timp după sfârșitul ostilităților dintre Taira și Minamoto în 1185, s-a declanșat mișcarea pentru adunarea de fonduri destinate reconstrucției templului Tōdaiji. Au fost strânse contribuții generoase deopotrivă de la membri ai elitei aristocratice și de la samurai, printre care se număra și noul conducător de la Kamakura, Yoritomo. La scurtă vreme, Nara era în plină activitate: începuse munca atât la Templul Tōdaiji, cât și la Templul Kōfukuji, un alt templu important devastat de clanul Taira. S-au creat locuri de muncă pentru artiști și meșteșugari, acordându-se din nou atenție fostei reședințe imperiale și comorilor sale artistice.

Renașterea Nara din a doua jumătate a secolului al XII-lea a oferit un prilej deosebit de favorabil grupării cunoscute drept Școala „Kei" (denumire provenind de la faptul că toți membrii ei utilizau particula „kei" în componența numelor lor). Cel mai valoros membru al acestei școli a fost Unkei (date necunoscute), a cărui apropiere de arta Tempyō din orașul său natal, Nara, este evidentă în execuția statuilor din lemn, de factură realistă, de la Templul Kōfukuji, reprezentând două personaje istorice ale budismului indian. Stilistic, statuile amintesc de figura – despre care am vorbit în capitolul 2 –, realizată în tehnica lacului uscat, a preotului orb Ganjin, care a emigrat din China în secolul al VIII-lea pentru a întemeia una dintre cele „șase secte" ale budismului Nara.

Cu toate că nu făcea parte din clasa războinicilor, Unkei a fost numit „sculptor-samurai", deoarece cele mai multe dintre lucrările sale păstrate par pline de energia și forța noii epoci militare. Fără îndoială, aceste calități generale de vigoare și trăinicie, atât de diferite de moliciunea și chiar feminitatea artei Fujiwara, proveneau, cel puțin în parte, din familiaritatea lui Unkei cu stilurile altor epoci artistice

anterioare, inclusiv Jōgan (Heian timpurie), ca și Tempyō. Și totuși, în mintea multor critici, Unkei a fost profund influențat, ca artist, de contactul cu viața samurailor din orașul Kamakura, pe care l-a vizitat ca să execute lucrări, la comandamentul shogunatului, pentru ofițerii superiori. De aceea, putem opta, în mod firesc, să socotim aceste statui realist detaliate și cu atitudine dinamică drept cele două zeități protectoare de la Templul Tōdaiji (atribuite lui Unkei și unui alt membru al aceleiași școli, Kaikei [date necunoscute]).

În ciuda realizărilor lui Unkei, ale colegilor de breaslă și ale unora dintre succesorii săi, sculptura – mai ales cea religioasă – a intrat într-un declin constant în perioada Kamakura și n-a mai ajuns niciodată de atunci o artă majoră în Japonia. Motivul principal pentru acest lucru a fost probabil faptul că unele secte medievale ale budismului au renunțat efectiv să mai pună accentul pe iconografie și pe folosirea artei în scopuri strict religioase.

Asemenea sculpturii budiste, pictura budistă a lăsat și ea treptat locul artei laice în Evul Mediu. Una dintre cele mai semnificative evoluții în arta picturii a fost în domeniul portretului realist. Din câte știm, artiștii epocii Heian n-au încercat să reproducă întocmai imaginea oamenilor reali. Unii cercetători sugerează că acest fapt se petrecea, în mare măsură, deoarece mult prea superstițioșii curteni se temeau că portretele puteau fi folosite pentru inițierea de vrăjitorii. În orice caz, primele portrete au fost realizate abia în perioada luptelor dintre clanurile Taira și Minamoto. Unul dintre cele mai cunoscute portrete ale vremii este cel al lui Yoritomo, executat de un artist din clanul Fujiwara.

Înființarea shogunatului de la Kamakura n-a dus nemijlocit la izolarea Curții imperiale ca organ conducător. Ba chiar, Curtea și-a reținut unele puteri pentru cel puțin un secol și jumătate (a continuat, de pildă, să numească guvernatori locali, care funcționau cot la cot cu administratorii militari); iar când, în 1333, shogunatul a fost răsturnat, un împărat a încercat chiar să restabilească autoritatea absolută a tronului în Japonia.

Tendința însă de-a lungul epocii medievale a fost, inexorabil, de impunere a controlului feudal la fiecare nivel al societății. Și, încă de la începutul perioadei, constatăm că în rândul curtenilor se accentuează sentimentul de dezolare că zilele lor de strălucire ca elită conducătoare nu vor mai reveni niciodată. Din ce în ce mai lipsiți de putere politică, ei râvnesc tot mai mult la rolul de apărători ai culturii tradiționale. Acest lucru poate fi remarcat probabil cel mai bine în

domeniul poeziei, rămasă cea mai respectată dintre îndeletniciri. O anumită îndemânare în arta versificației *waka* fusese desigur obligatorie pentru membrii clasei curtenilor de-a lungul celei mai mari părți a perioadei Heian. În Evul Mediu, *waka* a devenit un mod de a fi pentru cei mai de vază practicanți ai ei, care au format grupuri exclusiviste și au inițiat dezbateri aprige despre unele mici detalii stilistice, lexicale și despre justa alegere a unor teme poetice.

Inutil de spus că poeții medievali n-au folosit niciodată *waka* pentru a descrie luptele și agitația care au însoțit venirea samurailor la putere. Dar sentimentele pe care au încercat să le exprime erau totuși mult mai întunecate și mai profunde decât cele ale predecesorilor lor din urmă cu un secol. Iată, bunăoară, două poeme din *Shinkokinshū* (*Noul Kokinshū*), antologie alcătuită în jurul anului 1205 și socotită de obicei drept ultima dintre marile antologii autorizate de împărat:

Într-un copac nemișcat
La hotarul câmpiei pustii,
Glas de hulub
Chemându-și perechea –
Stingheră, teribilă seară.

Tristețea răzbate
Chiar și-n acela în care
Simțirile-s stinse:
În seara de toamnă, deasupra
Mlaștinii becața-și ia zborul.[4]

Aceste două poeme îi aparțin lui Saigyō (1118–1190), unul dintre poeții de frunte antologați în *Shinkokinshū* și, pentru mulți, unul dintre cei mai buni poeți din istoria Japoniei. Preot budist cu un trecut de războinic, Saigyō este poate mai bine cunoscut ca primul dintre marii poeți călători. În timpul epocii Heian, puține dintre persoanele aparținând păturilor superioare ale societății din Kyoto doreau să călătorească în provincii, astfel de călătorii fiind efectuate de obicei numai când ele erau inevitabile. Odată cu începutul Evului Mediu, se produce însă o reacție împotriva culturii hipercentralizat urbane din epoca Heian, iar poeții și alți oameni de artă ca Saigyō, nemulțumiți doar să-și imagineze cum arătau locurile renumite din provincii, au plecat în călătorii pentru a le vedea cu propriii lor ochi. A devenit de asemenea un obicei ca oamenii de acest fel să se călugărească și să devină *inja*, sau „persoane care s-au retras din societate".

În acest fel, în epoca medievală, tradiția călătoriei a fost asociată cu artele. Poeți ca Saigyō și maestrul versurilor legate (*renga* – n. tr.)

din veacul al XV-lea Sōgi (1421–1502) au devenit renumiți ca drumeți; dar sunt și alții, ca pictorul Sesshū (1420–1506), contemporan cu Sōgi, a căror artă a avut mult de câștigat din călătorii. Pentru omul medieval japonez, călătoria simboliza sentimentul budist al trecerii (*mujō*), resimțit atât de profund în această perioadă; iar despre călători – socotiți ca persoane care părăsesc societatea ca să pribegească spre locuri îndepărtate, singuratice – se considera că percep mai bine adevărata natură a vieții înseși.

În cel de-al doilea poem de mai sus al lui Saigyō, ni se face cunoscut faptul emoționant că și o persoană eliberată de patimi – cu „simțirile stinse" (adică o persoană care a devenit călugăr budist și a renunțat la simțămintele lumești) – simte tristețe când vede o scenă sumbră de toamnă seara, cu o becață solitară zburând deasupra unei mlaștini. Cuvântul tradus cu termenul „tristețe" este, în japoneză, *aware*, despre care am spus în capitolul 3 că înseamnă capacitatea de a fi mișcat de lucruri. În perioada antologiei *Shinkokinshū*, când a trăit Saigyō, acest sentiment a fost în mod special corelat cu estetica lui *sabi*, sau „singurătate, izolare" (și, prin asociere, „tristețe"). Condiția umană a fost esențialmente una de singurătate; dar, oricât de dureroasă a fost conștiința acestui fapt, japonezii medievali au fost capabili să obțină consolare în frumusețea *sabi*, pe care o întâlneau în lucruri precum un câmp pustiu sau un ținut mlăștinos monocrom, îngălbenit.

După cum sugerează titlul, *Noul Kokinshū*, poeții epocii Kamakura erau tot mai mult înclinați să caute inspirație în trecut. Ei admirau în special poemele din secolul al X-lea din antologia *Kokinshū*, dar au fost în același timp influențați, într-o măsură mai mare decât predecesorii lor, și de *Manyōshū* din perioada Nara. Am remarcat deja că *Manyōshū*, scrisă prin intermediul utilizării complexe a caracterelor chinezești pentru a reproduce sunetele limbii japoneze, era excesiv de obscur pentru curtenii epocii Heian. Se estimează că înainte de epoca medievală doar câteva sute dintre cele patru mii cinci sute de poeme ale sale puteau fi înțelese în întregime.[5] Dar odată cu reînnoirea interesului pentru studiu în Japonia în epoca Heian târzie a existat și un reviriment al interesului pentru studierea *Manyōshū*; și, de-a lungul secolului al XIII-lea, un preot pe nume Senkaku (1203–?), aparținând budismului Tendai, a scris primul comentariu complet al antologiei.

Unul dintre principalii compilatori ai *Shinkokinshū* și, împreună cu Saigyō, unul dintre cei mai eminenți poeți ai vremii a fost Fujiwara Teika (1162–1241). Dintre toți curtenii din perioada Kamakura timpurie,

Teika este cel mai cunoscut pentru dorința sa de a evada din realitate în lumea artei. De pildă, când a auzit de răscularea clanului Minamoto împotriva clanului Taira în 1180, Teika și-a notat în jurnal că, deși a auzit atâtea știri privind conflictul militar și pedepsele aplicate, asemenea întâmplări nu-l priveau pe el. Singurul lucru pe care dorea să-l facă era să compună poeme *waka* de o frumusețe fără pereche.

În cel puțin o privință, Teika a fost un produs al epocii sale: era un remarcabil învățat și, în același timp, poet. În plus, a jucat un rol esențial în configurarea și punerea în aplicare a principiilor estetice care urmau să determine în mare parte preferințele Evului Mediu. Am vorbit mai sus despre folosirea principiului *sabi*. Un alt termen major utilizat în noua estetică medievală a fost *yūgen*, ce poate fi tradus ca „mister și profunzime". Să analizăm mai întâi componenta de „profunzime", așa cum a fost concepută de Teika și de ceilalți poeți din antologia *Shinkokinshū*.

Una dintre valorile de bază ale tradiției estetice japoneze – alături de perisabil, firesc și simplitate – este sugestia. Din cele mai vechi timpuri, japonezii au manifestat o anume preferință pentru rafinamentul sugestiei, al presimțirii și al nuanței, căutând să obțină în mod caracteristic efecte artistice prin intermediul „consonanțelor" (*yojō*). În perioada poeților *Shinkokinshū*, ideea obținerii de consonanțe sau de profunzime a expresiei poetice prin intermediul sugestiei a fost prețuită atât de mult, încât devenise practic criteriul suprem de apreciere a unui poet. Genul de poezie format din treizeci și una de silabe, *waka*, era ținut la mare cinste tocmai deoarece concizia sa cerea consonanțe și profunzime. Preotul Shune (*fl. c.* 1160–1180) exprimă frumos acest sentiment:

> Doar când mai multe semnificații sunt concentrate într-un singur cuvânt, când profunzimea sentimentelor primește cale liberă, dar încă nu este exprimată, când o lume nevăzută plutește în atmosfera poemului, când umilul și obișnuitul sunt folosite ca să exprime elegantul, când o viziune poetică de rară frumusețe se manifestă în toată plenitudinea într-un stil de aparentă simplitate – numai atunci, când viziunea este ridicată în slava cerului, iar „cuvintele sunt prea puține", va avea poemul, prin exprimarea în acest fel a simțămintelor cuiva, puterea să miște Cerul și Pământul între succintele limite ale celor treizeci și una de silabe ale sale și să fie capabil să îmbuneze inimile zeilor și demonilor.[6]

Pe lângă remarca sa despre puterea cuvintelor care sunt „prea puține", Shune face referire la „lumea nevăzută [ce] plutește în atmosfera poemului". Tocmai această lume nevăzută sau accepțiune a

atmosferei e cea care constituie al doilea element al lui *yūgen*: misterul. Următorul poem al lui Fujiwara Teika ilustrează atât misterul, cât și profunzimea *yūgen*:

Când podul plutitor
Al visului nopții de primăvară
S-a rupt, m-am trezit:
Pe cer, un grup de nori
Se-ndepărta la zenit.[7]

În poezia japoneză, visul e des folosit pentru a crea sentimentul (misterios) de atmosferă a lumii nevăzute, despre care vorbea Shune; iar în poemul de mai sus se pun în joc vii corespondențe prin cuvintele „pod plutitor" și „vis", ce fac aluzie la ultimul capitol din *Povestea lui Genji*, „Podul plutitor al viselor", și astfel evocă strălucitoarea lume romantică a iubirii și frumuseții pe care o exprima *Povestea lui Genji* în tradiția culturală aristocratică.

În timp ce unii curteni precum Teika încercau să eludeze realitatea erei celei noi dedicându-se cu tenacitate artelor tradiționale, alții se lăsau antrenați în marile mișcări de convertiri religioase de la sfârșitul secolului al XII-lea și din secolul al XIII-lea. A existat un mare număr de misionari începând cu ultima parte a secolului al VIII-lea în Japonia, care au călătorit în provincii purtând cu ei scrierile sfinte și ajutând la construirea de poduri, la săparea de fântâni și la alte lucrări publice. În epoca Heian, preotul Kūya (903–972) a devenit bine-cunoscut ca propovăduitor al amidismului. El dansa pe străzi și interpreta cântece ca acesta:

Nicicând nu va rata
Accesul în Țara Lotusului cea Fericită
Cel ce pronunță,
Chiar și o singură dată,
Numele lui Amida.[8]

Dar numai odată cu perioada Kamakura s-a făcut budismul definitiv cunoscut în toate colțurile Japoniei.

Amidismul a prezentat interes pentru curtenii din epoca Heian în parte pentru prilejul favorabil pe care li-l oferea de a reproduce, în literatură și artă, stările de beatitudine din Tărâmul cel Curat și pentru bucuria coborârii lui Amida în întâmpinarea celor aflați pe punctul de a intra acolo. *Nembutsu*, sau invocarea numelui lui Amida, a fost însă doar unul dintre obiceiurile urmate de aderenții budismului Tendai

de mare rigurozitate doctrinară; iar amidismul nu s-a constituit într-o sectă separată până în vremea propovăduitorului Hōnen (1133–1212).

Asemenea tuturor marilor conducători religioși ai epocii Kamakura, Hōnen și-a primit educația sacerdotală inițială la centrul Tendai de pe muntele Hiei. A constatat, cu toate acestea, că este din ce în ce mai nemulțumit cu metodele budiste de căutare a iluminării sau mântuirii prin acte individuale, creatoare de merite, ajungând să afirme totala dependență față de credința în Amida, ca singurul în stare să-i izbăvească pe oameni în decăzuta epocă *mappō*. Cu toate acestea, în practică, Hōnen nu insista asupra *credinței absolute* în harul salvator al lui Amida.

Una dintre problemele doctrinale fundamentale ale budismului Tărâmului cel Curat era dacă invocarea numelui lui Amida în vederea mântuirii – *nembutsu* – trebuia făcută o dată sau de mai multe ori. Deoarece, în teorie, Amida făgăduise să-i mântuiască pe toți cei care-și recunoșteau propria neputință și se lăsau pe seama milei sale nesfârșite, o singură invocare ar fi trebuit să fie suficientă. A existat însă tendința aparent firească la unii oameni de a crede că-și pot face mântuirea mai sigură sau chiar că pot ajunge la o „mântuire mai bună" dacă repetă *nembutsu* din nou și din nou. Persoana care avea, așadar, motiv să spună necontenit *nembutsu* era, desigur – conștient sau inconștient –, culpabil de o anume lipsă de încredere în Amida, căci simțea nevoia să-și consolideze credința printr-un efort personal sporit. Mai mult, dacă repetarea invocației *nembutsu* ar fi fost într-adevăr de ajutor în obținerea mântuirii, atunci cei cu mai mult timp liber să facă acest lucru ar fi avut mai multe șanse de a fi izbăviți.

Shinran (1173–1262), discipolul lui Hōnen, a fost cel care a rezolvat în cele din urmă această problemă, afirmând că Amida a făgăduit necondiționat mântuirea tuturor celor care se roagă spunându-i numele o dată, indiferent dacă ei pronunță sau nu cu voce tare *nembutsu*. Cu mântuirea asigurată prin acest act unic, omul era liber să spună *nembutsu* de câte ori voia, o astfel de repetare fiind însă o simplă expresie a mulțumirii către Amida, și nu modifica în nici un fel făgăduința, deja dată, de renaștere pe Tărâmul cel Curat.

Shinran a petrecut mulți ani în provincii, mai ales în Kantō, unde propovăduia mesajul său de mântuire prin credința neabătută în Amida. A avut mare succes, făcând prozeliți mai ales în rândul țăranilor, care au format nucleul a ceea ce urma să fie cunoscut drept adevărata sectă a budismului Tărâmului cel Curat. De-a lungul veacurilor, această sectă a atras una dintre cele mai impresionante mulțimi de

adepți japonezi, iar întemeietorul ei, Shinran, a fost canonizat ca unul dintre cei mai originali gânditori religioși ai țării sale.

Un alt propovăduitor al budismului Tărâmului cel Curat, activ la sfârșitul secolului al XIII-lea, a fost Ippen (1239–1289), care îndemna să se practice „*nembutsu* dansat", psalmodiind, împreună cu și printre oamenii de pretutindeni, laude lui Amida. Deși Ippen nu poate fi considerat o figură la fel de importantă ca Hōnen sau Shinran în istoria budismului japonez al Tărâmului cel Curat, el a fost imortalizat în una dintre cele mai frumoase *emaki* medievale: *Ruloul Sfântului Ippen*, pictat la aproximativ zece ani după moartea sa.

Acest rulou este o consemnare cu caracter narativ a călătoriilor lui Ippen prin țară, în cursul cărora se zice că a reușit să convertească la secta sa amidistă un total incredibil de aproximativ două milioane și jumătate de oameni. *Ruloul Ippen* nu e doar o operă de artă, ci și un document neprețuit de istorie socială a secolului al XIII-lea. Din punct de vedere artistic, ruloul este, poate, mai admirat pentru peisajele sale din planul secund, care, deși cu tematică pur japoneză, sunt executate într-un stil ce arată puternica influență a Chinei dinastiei Song. În veacurile al XV-lea și al XVI-lea, așa cum vom vedea, pictura Song a slujit drept model de inspirație pentru o remarcabilă serie de peisagiști japonezi.

Ca document social, *Ruloul Ippen* conține scene din aproape toate aspectele majore ale vieții și activității sociale din perioada Kamakura, inclusiv oameni la lucru și recreându-se la țară și în orașe, precum și adunându-se să-l întâlnească pe Ippen la altarele șintoiste și templele budiste, ca și la casele private ale oamenilor prosperi. Într-una dintre scenele cele mai pline de viață ale lucrării, Ippen este prezentat în fruntea credincioșilor în exercițiul extatic al unui „*nembutsu* dansat", când se intonau laude către Amida, se dansa și se bătea ușor în mici tobe portabile. Dansatorii sunt înghesuiți într-o structură de mici dimensiuni, trăsuri elegante sunt grupate dincolo de stradă, iar doamne de origine nobilă pot fi văzute amestecându-se printre orășeni.

În afară de propovăduitorii budismului Tărâmului cel Curat, persoana care a susținut cel mai fervent ideea mântuirii universale prin credință a fost Nichiren (1222–1282). Una dintre cele mai remarcabile și interesante figuri din istoria Japoniei, Nichiren a fondat singura sectă majoră a budismului în Japonia care nu derivă nemijlocit din vreo instituție religioasă deja înființată în China. Factorul principal în determinarea naturii budismului Nichiren a fost personalitatea extraordinară a lui Nichiren însuși. Pentru a înțelege însă de ce și cum

s-a format secta la mijlocul secolului al XIII-lea, este foarte important să aruncăm o privire asupra contextului politic și social deosebit în care budismul Nichiren a ajuns la maturitate.

În 1119, la moartea lui Minamoto Yoritomo, marele întemeietor al shogunatului Kamakura, i-a succedat ca shogun un fiu tânăr și incompetent. S-a iscat imediat o luptă pentru putere între vasalii cei mai importanți ai casei Minamoto, iar în primii ani ai veacului al XIII-lea, familia Hōjō, legată prin căsătorie de Yoritomo,[9] s-a afirmat drept noua conducătoare *de facto* a shogunatului. Dar căpetenia Hōjō, în stilul caracteristic al japonezilor, a încercat să evite stigmatizarea sa ca om avid de putere, asumându-și titlul mai degrabă modest de regent shogunal și desemnând un copil al clanului de curteni Fujiwara să ocupe înalta – dar acum lipsita de putere politică – funcție de shogun.[10]

În timp ce clanul Hōjō își consolida poziția la Kamakura, un fost împărat de la Kyoto a organizat un complot în vederea răsturnării shogunatului, atât de măcinat de lupte interne după moartea lui Yoritomo. În 1221, fostul împărat l-a înfierat pe Hōjō drept rebel și a apelat la oamenii din întrega Japonie pentru ca aceștia să se ridice împotriva shogunatului și să-l distrugă. Dar cei din tabăra Hōjō au acționat hotărât, trimițând o armată la Kyoto, care a învins rapid trupele slab organizate ale fostului împărat.[11]

Această scurtă încleștare a constituit o lovitură puternică pentru vechiul regim de la Kyoto, numeroși membri ai clasei curtenilor refuzând să se alăture cauzei fostului împărat. Ieșind învingător, clanul Hōjō a reușit să confiște mii de proprietăți, împărțindu-le samurailor fideli și numind noi militari în pozițiile administrative din toată țara. În plus, clanul Hōjō nu numai că a dictat – începând din acel moment, într-o măsură mult mai mare ca până atunci – cursul afacerilor de la Curte, dar și-a arogat chiar și dreptul de a decide în privința liniei succesorale la tron.

Nichiren s-a născut într-un sat de pescari din regiunea Kantō, la un an după dezastruoasa încercare a fostului împărat de a răsturna clanul Hōjō. El a parcurs anii de formare într-o epocă în care prosperitatea Curții imperiale și a instituțiilor care o susțineau, inclusiv școlile Tendai și Shingon, era mult diminuată față de cum fusese în tinerețea lui Hōnen sau chiar a lui Shinran. În plus, Nichiren pare să fi fost influențat mult mai profund de conceptul *mappō* decât, probabil, oricare alt conducător religios al epocii Kamakura. După câțiva ani de studiu la centrul Tendai de pe muntele Hiei și în alte locuri, el și-a format o viziune apocaliptică despre declinul Japoniei în

interior și distrugerea ei din afară. Un număr foarte mare de dezastre naturale s-au abătut asupra Japoniei la mijlocul secolului al XIII-lea, ca să-i confirme predicția despre declinul intern; iar cele două tentative ale mongolilor de a invada Japonia, în 1274 și 1281, deși fără succes, păreau să fie prevestiri înspăimântătoare că țara ar putea, într-adevăr, să fie copleșită de forțe din afara granițelor sale.

Nichiren susținea pe un ton mult prea marțial și într-un limbaj teribil de vehement că Japonia trece prin astfel de tragedii din cauza doctrinelor false ale altor secte budiste și a mijloacelor ignobile ale celor ce le propagau. El l-a numit, bunăoară, pe Kūkai „cel mai mare mincinos al Japoniei", iar pe aderenții sectei sale, Shingon, „trădători". Considera secta Zen „o învățătură a diavolilor și a demonilor"; adepților sectei Ritsu, din epoca Nara, le zicea „tâlhari"; și socotea *nembutsu* drept un „obicei diabolic".[12] Întrebat de regentul Hōjō cum ar trebui să se apere Japonia împotriva invaziei mongole (prima), Nichiren a răspuns că shogunatul trebuie să nimicească celelalte secte budiste, căci ele șubreziseră și corupseseră Japonia într-atât, încât putea să cadă ușor pradă invadatorilor. Auzind mai târziu că trimișii mongoli în Japonia fuseseră executați, Nichiren a spus: „Mare păcat că a trebuit să fie decapitați mongolii cei lipsiți de vină și lăsați nevătămați preoții care practică *nembutsu*, preoții Shingon, Zen și Ritsu, care sunt dușmanii Japoniei."[13]

Nichiren susținea că adevărul religios suprem rezidă doar în *Sutra Lotusului*, textul fundamental al Marelui Vehicul al budismului, în care Gautama a făcut cunoscut că toate ființele pot atinge starea de Buddha. La vremea când fusese întemeiată de Saichō, în secolul al IX-lea, secta Tendai se baza în primul rând pe *Sutra Lotusului*; dar, în secolele ce-au urmat, Tendai a deviat de la învățăturile *Sutrei*, dând naștere unor noi secte – ca, de pildă, budismul Tărâmului cel Curat –, care au încurajat practici ce se aflau în totală neconcordanță cu aceste învățături.

Ca rezultat al atacurilor sale virulente asupra celorlalte secte budiste și al criticării modului în care era cârmuită țara, Nichiren a avut dese conflicte cu autoritățile shogunatului, fiind de fapt de două ori exilat din Kamakura și chiar condamnat la moarte. Cu toate acestea, el a continuat să susțină că mântuirea lumii și a Japoniei putea veni numai din credința absolută în *Sutra Lotusului*. El propovăduia că individul nu are nevoie să încerce să citească și să înțeleagă *Sutra*; se putea ajunge la starea de Buddha doar prin recitarea formulei – amintind de *nembutsu* – de „Laudă Divinei Legi a *Sutrei Lotusului*".

Numele lui Nichiren se scrie cu ideogramele pentru „soare" și „lotus". Lotusul reprezintă, desigur, *Sutra Lotusului*, iar soarele simbolizează Japonia. Nichiren a ajuns să-și imagineze că, în cazul în care epoca *mappō* își va atinge sfârșitul cataclismic (pe care-l credea foarte aproape), o nouă mare eră budistă va începe, în care Japonia va deveni centrul principal universal al budismului și în care el, Nichiren, va juca un rol de fondator religios, similar celui al lui Gautama.

Acest gen de gândire milenaristă niponocentrică i-a determinat pe unii comentatori să susțină că Nichiren a fost primul naționalist din istoria Japoniei. Deși termenul „naționalist" este poate prea modern pentru a putea fi aplicat unei persoane din secolul al XIII-lea, Nichiren a avut cu siguranță conștiința apartenenței la țara sa, care l-a diferențiat de ceilalți conducători budiști ai vremii. Declarându-se „stâlpul Japoniei, ochiul neamului, nava țării"[14], el pare să se fi identificat cu Japonia și cu destinul ei.

Ultima dintre așa-zisele noi secte de budism Kamakura a fost Zen, pe care, ca și amidismul, japonezii l-au cunoscut de multă vreme, dar nu s-a dezvoltat ca sectă independentă în Japonia până în Evul Mediu. Zen înseamnă „meditație", iar meditația – în special cea efectuată în poziția yoga, cu picioarele încrucișate – este una dintre practicile de bază în budism. Se crede că Gautama a atins starea de iluminare în timpul unei meditații profunde. În zen, iluminarea (*satori*) poate fi interpretată drept înțelegerea definitivă a faptului că suferința omului sporește odată cu pofta de a avea bogăție și putere, lucruri ce par reale, dar sunt de fapt iluzorii. Spre deosebire de secta mântuirii a Tărâmului cel Curat și de cea a budismului Nichiren, care-l chemau pe individ să scape de suferință plasându-și credința deplină într-o altă ființă sau alt lucru (Amida sau *Sutra Lotusului*), zen încuraja căutarea iluminării personale – adică atingerea stării de Buddha – prin disciplină și efort.

Tradiția spune că zen, pronunțat în chineză *chan*, a fost introdus pentru prima oară în China din India în secolul al VI-lea, prin intermediul unui preot pe nume Bodhidharma. Ni se spune că, atunci când Bodhidharma l-a întâlnit pe împăratul chinez Wu, a avut loc următoarea conversație:

> *Împăratul Wu*: De la ascensiunea mea pe tron, am pus să fie construite numeroase mânăstiri, să fie copiate numeroase scrieri sfinte și mulți au fost învestiți călugări și călugărițe. Cât de mare este meritul astfel dobândit?
> *Bodhidharma*: Nu e nici un merit.

Împăratul Wu: Care este Adevărul cel Nobil, în înțelesul său cel mai înalt?
Bodhidharma: Este vid, nici un fel de noblețe.
Împăratul Wu: Atunci cine este cel pe care-l am în față?
Bodhidharma: Nu știu, Măria Ta.[15]

Ni se spune în continuare că, mai târziu, Bodhidharma a meditat cu fața la un perete vreme de nouă ani. Pentru a se împiedica să adoarmă, și-a tăiat pleoapele; din cauza îndelungatei șederi neîntrerupte, picioarele i s-au uscat și i-au căzut. Azi îl putem vedea pe Bodhidharma în Japonia sub forma cunoscutei păpuși Daruma, fără picioare, cu silueta ovală, cu ochi uriași, larg deschiși.

Împăratul Wu a considerat, în mod firesc, răspunsurile lui Bodhidharma la întrebările sale ca lipsite de sens, nedându-și seama probabil că ele exprimau de fapt esența credinței zen. În zen, starea de iluminare este căutată prin îndepărtarea iluziilor, iar ceea ce ține omul cel mai mult în plasa iluziilor este limbajul. Descris drept „un transfer special în afara scrierilor sfinte", zen respinge – sau cel puțin încearcă s-o mențină la un nivel minim – utilizarea cuvintelor, atât a celor vorbite, cât și a celor scrise. El subliniază locul intuiției, îndemnând la „folosirea inimii (sau a minții) pentru transmiterea inimii (sau a minții)" și la „călăuzirea directă spre sufletul omului". Răspunsurile aparent lipsite de sens pe care i le dă Bodhidharma împăratului Wu pot fi socotite ca însemnând că nu există răspuns rațional la nimic. Ca și Bodhidharma, un învățător zen de mai târziu putea foarte bine să răspundă la întrebarea unui discipol – să spunem – privind natura iluminării, *satori*, cu o expresie precum „Un kilogram de in!", ori „Du-te și spală-ți castronul!".

Pornind de la astfel de schimburi de cuvinte precum cele de mai sus, între maestru și discipol s-a dezvoltat metoda *kōan*, adică o problemă pusă discipolului sub forma unei întrebări la care nu se poate răspunde rațional sau logic, menită să-l forțeze pe acesta să găsească un alt răspuns. Cu timpul, au fost elaborate o serie de întrebări *kōan* și ceea ce s-a considerat a fi răspunsurile lor corecte, pentru a asigura discipolilor o pregătire unitară. Iată două întrebări *kōan* și răspunsurile lor:

Î.: În ce fel seamănă picioarele mele cu cele ale unui măgar?
R.: Când bâtlanul stă în zăpadă, nu are aceeași culoare.
Î.: Toată lumea are un loc de naștere datorită karmei sale. Unde e locul tău de naștere?
R.: Dimineața devreme, am mâncat fiertură de orez alb; acum, mi-e foame din nou.[16]

Metodei *kōan* i se acordă o importanță deosebită prin ceea ce japonezii numesc secta Rinzai a budismului zen, cunoscută și ca școala „iluminării subite", datorită credinței sale că starea de *satori*, odată obținută, se va manifesta la individ ca o străfulgerare instantanee de înțelegere sau de conștientizare. Sōtō, cealaltă sectă majoră de budism zen, respinge ideea de iluminare subită, susținând, dimpotrivă, că *satori* este un proces ce poate fi atins treptat, prin meditație în poziția așezat.

Prin accentul pe care-l pune pe autodisciplină și control, zen părea un crez potrivit în special pentru luptătorii Japoniei medievale; în cele din urmă, a avut o influență puternică asupra modelării modului de viață al samurailor. E riscant însă să supraestimăm măsura în care zen a fost adoptat ca religie de samuraii medievali. Prin toate deziderateleale sale antiintelectuale de simplitate și nemijlocire a comunicării, zen era mai atractiv pentru mințile mai sofisticate decât pentru cele necultivate. Marea majoritate a samurailor medievali erau oameni primitivi, needucați, angrenați într-o îndeletnicire brutală și-și căutau sprijin spiritual mai ales în sectele ce propovăduiau mântuirea. Zen prezenta interes în primul rând pentru elita societății samurailor.

Influența budismului zen s-a făcut resimțită în epoca medievală cu mult dincolo de domeniul religiei; ba chiar se poate spune că rolul său principal n-a fost în sfera religiei, ci în estetică și artă. În China dinastiei Song, preoții zen (*chan*) deveniseră figuri eminente în literatură, pictură și celelalte arte, deși o astfel de activitate contrazicea ideile lor religioase, mai ales pe cea care susținea că limbajul e principala cauză a iluziilor. În orice caz, budismul zen care a fost adus în Evul Mediu în Japonia a devenit purtătorul unui nou val de împrumuturi din China, ce includea poezia și proza în chineză și pictura în stilul Song, cu cerneală monocromă (*sumi-e*). În plus, preoții zen au importat numeroase opere de artă și de caligrafie, ca și articole meșteșugărești, cum sunt articolele din ceramică și lac. Preoții medievali zen au devenit, de asemenea, principalii agenți – cum vom vedea în capitolul 7 – de transmitere a principiilor neoconfucianismului, care ia avânt în China de-a lungul perioadei Song.

Regenții Hōjō, în special, au fost susținători entuziaști ai budismului zen, încercând să transforme Kamakura într-un centru zen, ca parte a unui efort mai amplu de a ridica nivelul vieții culturale a noii capitale militare. Unul dintre mijloacele prin care regenții Hōjō au promovat budismul zen a fost cel de a întâmpina cu brațele deschise

la Kamakura preoți zen (*chan*) eminenți, care fugiseră din China din clipa în care aceasta a căzut sub controlul mongolilor invadatori (dinastia Song a fost răsturnată în cele din urmă de mongoli în 1279). Acești preoți chinezi au devenit conducătorii instituției zen din Kamakura și au slujit drept ctitori ai unor mari temple zen precum Kenchōji și Engakuji. În secolul al XIV-lea, când shogunatul Kamakura a fost distrus și sediul puterii militare a fost mutat la Kyoto odată cu instaurarea shogunatului Ashikaga sau Muromachi (1336–1573), Kyoto a înlocuit Kamakura ca sediu central al budismului zen al țării. Perioada Kamakura a rămas însă răstimpul în care, emanând din Kamakura, s-a răspândit probabil în forma sa cea mai pură. Odată ce Kyoto a devenit focarul său principal, budismul zen a fost puternic influențat de tradițiile budiste mai vechi din capitala imperială, în special Shingon.

În general, regenții Hōjō au exercitat o guvernare fermă și dreaptă peste societatea samurailor de-a lungul celei mai mari părți a secolului al XIII-lea. Spre deosebire de Minamoto Yoritomo, care a cârmuit într-un mod profund autocratic, regenții Hōjō au înființat un consiliu de stat, pentru a îngădui capilor altor mari familii de samurai de la răsărit să participe la luarea deciziilor shogunatului. Mai mult, regenții Hōjō își întemeiau guvernarea pe un memorabil ansamblu de reguli, Codul Jōei din 1232, ce conținea dispoziții detaliate privind chestiunile care erau cele mai preocupante pentru membrii clasei războinicilor, inclusiv funcțiile de administrator de latifundii și guvernator de proprietăți și de provincii, distribuirea de fiefuri și reglarea diferendelor armate.

Chiar în perioada în care regenții Hōjō au plasat shogunatul pe o bază instituțională solidă, pe continent se desfășurau evenimente ce aveau să pună Japonia în fața singurei amenințări majore – a timpurilor istorice premoderne – venite din exterior. La începutul secolului al XIII-lea, mongolii au format, sub conducerea lui Ginghis Han, unul dintre cele mai mari imperii din istorie, cucerind China de Nord și extinzându-și controlul teritorial de la un capăt la altul al Asiei, până în Europa de Est. După moartea lui Ginghis Han, partea chineză a imperiului a fost moștenită de nepotul său, Kublai Han. Până în 1279, Kublai a înfrânt dinastia Song de Sud și a unificat toată China sub dinastia Yüan, sau „Originară" (1270–1368). Dar, chiar înainte de această izbândă finală, Kublai Han a încercat să aservească Japonia și să și-o facă tributară. Celelalte țări ale Asiei de Est acceptaseră de mult, ca de la sine înțeles, o astfel de relație de vasalitate cu

puternicul Imperiu Chinez de Mijloc, dar japonezii, cel puțin de pe vremea prințului Shōtoku, în secolul al VII-lea, au rezistat cu dârzenie să fie atrași într-o astfel de relație.

Când japonezii au refuzat ferm să se supună – de fapt, chiar să și răspundă – la imperioasele și amenințătoarele somații ale lui Kublai, căpetenia mongolă a lansat două mari flote împotriva lor, în 1274 și 1281. La prima invazie, forțele mongole au numărat aproximativ nouăzeci de mii de oameni, iar la cea de-a doua, aproape o sută patruzeci de mii. Ambele invazii au fost declanșate în nordul insulei Kyushu, care a fost apărată de samuraii celei mai vestice insule, și amândouă au dat greș – prima după doar o zi, iar a doua după aproape două luni – din cauza taifunurilor care i-au forțat pe mongoli să se întoarcă pe ambarcațiunile lor, aflate în largul mării, după care, cu pierderi grele, înapoi pe continent.[17]

În timpul celei de-a doua invazii, samuraii din Kyushu au reușit să se apere mai bine, deoarece construiseră un zid protector (de vreo trei metri înălțime) împrejurul golfului Hakata – unde descinseseră mongolii cu ocazia primei invazii și unde era de așteptat să debarce și a doua oară – și pentru că pregătiseră o flotă de mici ambarcațiuni, pe care le-au trimis pentru a-i hărțui și, în anumite cazuri, chiar pentru a se urca la bordul navelor, mai mari, ale mongolilor. În prima invazie însă, diferența în privința metodelor de luptă și a puterii în favoarea mongolilor a fost atât de mare, încât japonezii ar fi fost probabil învinși în mod decisiv dacă o furtună n-ar fi izbucnit întâmplător în prima – și, ca urmare, ultima – zi a invaziei.

Samuraii aveau obiceiul să lanseze săgeți semnalizatoare pentru a anunța începerea bătăliei și apoi să se lupte, dispuși în perechi, fiecare cu adversarul său, strigându-și numele și originea. Iată, conform unei surse japoneze, cum au răspuns mongolii la acest stil de luptă în timpul primei invazii:

> Mongolii au debarcat, s-au suit pe cai, și-au ridicat steagurile și au început să atace... [Un japonez]... a tras cu o săgeată șuierătoare în semn de răspuns. Deodată, mongolii au început să râdă, până la ultimul om. Ei au bătut în tobele cele mari și au lovit gongurile de atâtea ori..., încât caii japonezilor s-au speriat și n-au mai putut fi stăpâniți. Japonezii au uitat să-și țină caii în frâu și să înfrunte inamicul... Generalul [mongol] s-a urcat pe o moviliță și, când retragerea a fost pregătită, s-a bătut toba de retragere. Când trebuiau să înainteze, se bătea gongul de atac. Se luptau ținând seama de aceste semnale... În timp ce noi [japonezii] ne gândeam să ne declamăm ascendența și să ne luptăm doi câte doi, spre biruință sau eșec, așa cum era obiceiul oștilor japoneze, în această bătălie mongolii s-au adunat la un moment dat într-o mare forță.[18]

Nu numai că mongolii erau mai bine organizați pentru bătălie, acționând în unități și folosind tobe și gonguri pentru semnalizare, dar ei foloseau și arme – inclusiv catapulte, ghiulele explozive și săgeți otrăvite – care erau total noi pentru japonezi. Caii japonezilor, cum menționează și textul de mai sus, se speriau mai ales de tobe, gonguri și ghiulelele explozive. Ghiulelele explozive – să remarcăm – i-au pus pe japonezi în fața primei lor experiențe privind folosirea prafului de pușcă, inventat în China.

Forța colosală a celor o sută patruzeci de mii de oameni, care, în a doua invazie, au ocupat mai multe insule, n-a fost nicicând capabilă să ducă la bun sfârșit o debarcare efectivă pe insula Kyushu. Unul dintre motivele principale ale acestui eșec este lipsa de coordonare dintre cele două unități ale oștirii mongole, dintre care una ridicase ancora din sudul Coreei, iar cealaltă din Ningbo, în sudul Chinei; un alt motiv a fost zidul construit de japonezi în jurul golfului Hakata; și, încă unul, eficiența contraatacurilor samurailor în ambarcațiuni de mici dimensiuni. Rămășițe ale zidului de piatră pot fi văzute și astăzi la Hakata, după cum avem o splendidă reprezentare a ei, ca și alte aspecte și scene despre invazie, în renumitul *Rulou mongol*, pictat la sfârșitul secolului al XIII-lea, la scurt timp după invazie.

Unul dintre lucrurile cele mai interesante pe care le aflăm din *Ruloul mongol* este că mongolii luptau de regulă pedestru: doar comandanții apar călare. Deși vorbesc despre „mongoli", forțele invadatorilor includeau, de asemenea, mulți chinezi și coreeni. Oricum, imaginea acestor invadatori, așa cum e prezentată de *Ruloul mongol*, este foarte diferită de cea pe care o avem despre oștirile mongole, formate mai cu seamă din unități de cavalerie ușoară, care au cucerit la sfârșitul secolului al XII-lea și în secolul al XIII-lea o mare parte a Asiei și chiar zone din Europa Răsăriteană și Orientul Mijlociu.

În cele din urmă, se pare că taifunurile i-au înfrânt pe mongoli. Pentru japonezi, acestea n-au fost pur întâmplătoare, ci au fost *kamikaze*, sau „vânt trimis de zei" să le salveze țara în momente de cea mai mare primejdie. Credința în *kamikaze* a fost parte a unei mari renașteri șintoiste în perioada Kamakura, una dintre principalele convingeri ale acesteia fiind că adevărații apărători ai Japoniei au fost mai degrabă *kami* ai religiei șintoiste decât zeitățile budiste, cum au susținut, vreme de veacuri, budiștii. În epoci ulterioare, conceptul *kamikaze* a avut o mare influență asupra mitului japonez – spulberat în cel de-al Doilea Război Mondial – al invincibilității naționale.

Pericolul mongol a constituit un motiv important – dar nu singurul – al declinului shogunatului Kamakura la sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul celui de-al XIV-lea. Un altul a fost apariția, în diverse regiuni ale țării, a noi grupuri de luptători, pe care shogunatul, organizat inițial ca autoritate asupra provinciilor din estul țării, a constatat că e din ce în ce mai dificil să le controleze. Iar un altul a fost conflictul de succesiune care a izbucnit între ramurile familiei imperiale în epoca invaziilor.

Acest diferend a părut la început de mică importanță, căci, de o jumătate de secol, regenții Hōjō privaseră familia imperială de aproape toată puterea politică; iar un acord prin care așa-numitele ramuri vârstnică și tânără ale familiei furnizau alternativ candidați la tron a funcționat destul de bine o perioadă. Apoi, în 1318, Go-Daigo (1288–1339), un membru mai energic și mai ambițios al ramurii tinere a familiei, a urcat pe tron și a statornicit nu doar transmiterea liniei de succesiune exclusiv propriilor descendenți, ci și repunerea tronului în toate drepturile sale reale.

Mișcarea de restaurație, sau monarhistă, a lui Go-Daigo a înregistrat un succes în anul 1333, când forțele care i s-au raliat, inclusiv curteni și samurai, au răsturnat shogunatul de la Kamakura și i-au oferit împăratului posibilitatea de a guverna și de a domni, pe care o urmărise de atâta vreme. Restaurația lui Go-Daigo a durat însă doar trei ani și a fost o încercare în general retrogradă și puțin practică de a deturna cursul istoriei, întorcându-se spre perioada Heian timpurie, înainte ca puterea să fie luată tronului de regenții Fujiwara.

Total incapabil de a răspunde nevoilor reale ale guvernării medievale, regimul restaurației a fost răsturnat în 1336 de Ashikaga Takauji (1305–1358), șeful unei ramuri principale a marelui clan Minamoto. După ce i-a obligat pe Go-Daigo și pe partizanii rămași să se refugieze în regiunea muntoasă Yoshino, în sud, Takauji l-a pus pe tron pe un membru din ramura vârstnică a familiei imperiale și a stabilit o nouă administrație militară la Kyoto, cunoscută în istorie drept shogunatul Ashikaga sau Muromachi (1336–1573). Prima jumătate de secol a perioadei Muromachi – din 1336 până în 1392 – este numită și epoca Dinastiei din Nord și a Dinastiei din Sud, având în vedere că Go-Daigo și succesorii săi au menținut de-a lungul acestei perioade, ca opoziție, la Yoshino, Dinastia din Sud, contestând legitimitatea a ceea ce socoteau a fi Dinastia-marionetă din Nord a lui Ashikaga din Kyoto.

Perioada restaurației și a luptei dintre Dinastia din Nord și Dinastia din Sud a fost o epocă de mare confuzie și de loialități profund

divizate. Ea a marcat și ultima perioadă din istoria premodernă când fie tronul, fie clasa curtenilor a jucat un rol activ în conducerea Japoniei. În 1392, shogunul Ashikaga, făgăduind revenirea la obiceiul anterior al succesiunii alternative, l-a convins pe împăratul din sud (nepotul lui Go-Daigo) să se întoarcă la Kyoto, și astfel a pus capăt marii schisme dinastice. De fapt, clanul Ashikaga nu și-a ținut făgăduința de revenire la succesiunea alternativă, astfel că ramura sudică a familiei imperiale a fost dată uitării. Chiar și ramura nordică, deși rămasă pe tron, a rămas fără prerogativele guvernării, și, din acest moment, demnitatea imperială nu avea să fie decât un talisman de legitimare a autorității succesivelor clanuri militare.

Probabil că singura consemnare istorică mai importantă din veacul al XIV-lea este o lungă poveste de război, cuprinzând aproximativ perioada dintre 1318 și 1368, având titlul, cu sonoritate incongruentă, *Taiheiki*, *Cronica Marii Păci*. Deși, fără îndoială, inferior calității literare a *Poveștii clanului Heike*, *Taiheiki* a avut în unele privințe o influență mai mare asupra modului în care japonezii și-au privit propria epocă premodernă a samurailor. Ca și *Povestea clanului Heike*, *Taiheiki* a fost și ea o bogată sursă pentru povestitorii și cântăreții itineranți, iar, în veacurile ce au urmat, cele mai captivante episoade ale ei au devenit la fel de familiare japonezilor de pretutindeni. Dar, în vreme ce *Povestea clanului Heike* a fost apreciată doar ca epopee militară, *Taiheiki* a devenit un fel de culegere de texte din care se nutrea loialitatea față de împărat în epoca modernă.

Deși Dinastia din Sud a pierdut lupta cu Dinastia din Nord dominată de Ashikaga, generațiile ulterioare (de după sfârșitul Evului Mediu) au fost tot mai mult de părere că Go-Daigo, în pofida guvernării ineficiente din timpul restaurației, fusese pe nedrept privat de prerogativele sale imperiale de către Ashikaga. Aceste generații de mai târziu au fost și ele profund mișcate de relatările din *Taiheiki* privind devotamentul și sacrificiul dezinteresat al curtenilor și samurailor care au luptat pentru cauza nefericitei Dinastii din Sud. Iar în epoca modernă, japonezii i-au onorat pe cei mai importanți susținători ai Dinastiei din Sud ca pe desăvârșite pilde ale istoriei loialității lor de neclintit față de tron. (În același timp, l-au socotit pe Ashikaga Takauji și pe locțiitorii săi drept cei mai de neiertat dintre trădători.)

Dintre toți eroii Dinastiei din Sud – ba chiar dintre toți eroii samurai din istoria Japoniei –, nici unul n-a fost mai venerat ca luptătorul local din provinciile centrale Kusunoki Masashige (mort în anul 1336), care s-a alăturat cauzei lui Go-Daigo încă de la început și, în cele din

urmă, și-a dat dezinteresat viața pentru el pe câmpul de luptă. În epoca modernă, până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, în 1945, Masashige a fost considerat drept modelul suprem al loialității față de împărat: elevii, citind în manualele școlare despre faptele acestuia, îl idolatrizau; iar piloții *kamikaze*, hotărâți să se sinucidă în misiunile lor de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, se proclamau Masashige ai timpului lor.

Conform *Taiheiki*, Masashige i-a apărut într-un vis profetic mai întâi lui Go-Daigo și, după ce a fost chemat de împărat, l-a sfătuit cu următoarele cuvinte:

> Barbarii de la răsărit [adică forțele regenților Hōjō], cu răzmerița lor petrecută de curând, și-au atras dojana cerurilor. Dacă profităm de slăbiciunea lor, rezultat al prăpădului și tulburării pe care le-au pricinuit, oare ce ne-mpiedică să le aplicăm pedeapsa pe care le-au hotărât-o cerurile? Țelul unificării țării trebuie însă sprijinit și prin tactică militară, și printr-o strategie bine gândită. Chiar dacă ne luptăm cu ei, opunând forței lor forța noastră, și deși ne recrutăm soldații din cele șaizeci de provincii ale Japoniei, ne va fi greu să-i învingem. Dacă ne luptăm însă prin urzeli iscusite, forța militară a barbarilor de la răsărit nu va fi capabilă mai mult decât să-și sfarme săbiile cele ascuțite în bucăți și să-și zdrobească căștile cele grele. Va fi ușor să-i amăgim, nu avem de ce să ne temem. Atâta vreme cât țelul războiului este izbânda finală, Maiestatea Voastră nu trebuie să dați nici o atenție faptului dacă pierdem sau câștigăm fiecare bătălie. Cât timp veți ști că Masashige e în viață, să fiți sigur că destinul dumneavoastră imperial se va împlini în cele din urmă.[19]

Maestru al războiului de gherilă, stil de luptă inventat de războinicii japonezi – în special de cei din provinciile centrale și de vest – încă de pe vremea invaziilor mongole, Masashige îl sfătuiește subtil pe Go-Daigo să nu țină seama de rezultatele fiecărei bătălii în parte, de vreme ce victoria finală în război e singurul lucru care contează cu adevărat. În același timp, Masashige făgăduiește solemn că, atâta vreme cât el va fi în viață, „destinul imperial" al împăratului „se va împlini".

Mai cu seamă Masashige este cel care întreține de fapt flacăra mișcării loialiste față de Go-Daigo în zonele centrale până când forțele anti-Hōjō sporesc suficient de mult pentru a distruge shogunatul de la Kamakura, iar pentru realizările obținute în luptă este răsplătit de împărat. Mai târziu, când Ashikaga Takauji se întoarce împotriva restaurației, Masashige se află din nou de partea lui Go-Daigo. Dar de această dată – ne povestește *Taiheiki* – împăratul ignoră povața lui Masashige de a nu da importanță, bătălie de bătălie, victoriei sau eșecului (și, drept corolar al acestui sfat, de a nu risca prea mult – sau

de a nu aștepta prea mult – de la orice bătălie) și insistă, mai degrabă, ca Masashige și alte căpetenii loialiste să ducă o luptă împotriva lui Takauji într-un loc numit Minatogawa din zona Mării Interioare, în apropierea orașului Kobe de azi. Masashige se aruncă în bătălia de la Minatogawa din 1336 știind că va muri, iar, când sorții bătăliei se întorc împotriva lui, el și fratele său se sinucid, străpungându-se reciproc cu săbiile. Înainte de a muri, frații – în cuvinte hărăzite să miște de-a lungul veacurilor sufletele loialiștilor imperiali, inclusiv pe cele ale piloților *kamikaze* din cel de-al Doilea Război Mondial – exprimă dorința lor de „a renaște iar și iar, șapte vieți la rând..., pentru a-i distruge pe dușmanii Curții!"[20]. Potrivit lui *Taiheiki*, mișcarea loialistă a lui Go-Daigo – „destinul său imperial" – e sortită finalmente eșecului din cauza refuzului imprudent al împăratului de a urma strategia gândită de Kusunoki Masashige.

O altă operă literară importantă de la mijlocul secolului al XIV-lea este *Însemnări din ceasuri de zăbavă* (*Tsurezuregusa*), o culegere de note, anecdote și observații personale scrise de Yoshida Kenkō (1283–1350), un poet de Curte ce s-a călugărit la sfârșitul vieții. Scrisă aproximativ în timpul restaurației Go-Daigo (deși nu conține nici o referire la evenimentele militare și politice ale vremii), *Însemnări din ceasuri de zăbavă* este foarte asemănătoare structural cu lucrarea *Însemnări de căpătâi* din epoca Heian. Totuși, din punctul de vedere al conținutului, cele două cărți reflectă în mod clar diferențele de epocă în care au fost scrise. În timp ce *Însemnări de căpătâi* este acidă, plină de duh și „la zi", scrierea lui Kenkō este o expresie elegantă a gusturilor și sentimentelor omului medieval, care poseda în același timp o rafinată sensibilitate față de suferința existențială și efemeritatea tuturor lucrurilor și o profundă nostalgie pentru datinile și obiceiurile din vremurile apuse.

Spre deosebire de autorul lucrării *Hōjōki* de la începutul epocii Kamakura, Kenkō nu era copleșit de neliniștea produsă de suferința ce însoțește vremuirea neîncetată și schimbările ce se petrec în viață. Dimpotrivă, el simțea că „cel mai prețios lucru în viață este incertitudinea" și se bucura de ceva tocmai pentru că frumusețea i se anunța de scurtă durată sau pentru că arăta deja semne de declin. În plus, Kenkō nu și-a exprimat niciodată iubirea față de vremurile trecute în termeni excesiv de sentimentali, ci cu o expresivitate de nobilă simplitate:

> În toate cele eu tânjesc după trecut. Obiceiurile moderne par să se strice din ce în ce mai tare. Mi se pare că până și printre splendidele piese de mobilier

> ieșite din mâinile meșterilor noștri de scrinuri cele în formele vechi sunt cele mai frumoase. Cât despre scrisori, frânturile de demult care au ajuns până la noi arată ce minunată era scrierea de atunci. Și limbajul comun a devenit tot mai grosolan. Oamenii obișnuiau să zică: „Ridică hulubele trăsurii" ori: „Scurtează fitilul lămpii", dar cei din zilele noastre zic: „Ridică-le" ori: „Scurtează-l".[21]

Lucrarea *Însemnări din ceasuri de zăbavă* a fost mult timp ținută la mare cinste de japonezi, care o considerau o adevărată carte de căpătâi în domeniul esteticii tradiționale. Și, într-adevăr, gusturile lui Kenkō se întemeiau ferm pe valorile estetice de bază ale japonezilor, cum ar fi naturalețea, simplitatea, sugestia și perisabilul. Dar Kenkō poate fi mai bine cunoscut pentru articularea – în celebrul pasaj din *Însemnări din ceasuri de zăbavă* – a încă uneia dintre aceste valori de bază, și anume iregularitatea, sau asimetria, care a devenit din ce în ce mai importantă pentru simțul medieval al frumosului:

> Cineva a spus cândva că mătasea subțire nu e bună pentru învelirea rulourilor, deoarece se rupe foarte ușor. Tona a replicat: „Numai după ce învelitoarea de mătase s-a uzat la margini, iar sideful a căzut de pe cilindru, numai atunci ruloul arată frumos." Această opinie demonstra gustul său ales. Oamenii spun adesea că un grup de cărți nu arată plăcut dacă nu toate volumele au aceeași formă, dar am fost mișcat să-l aud pe egumenul Kōyū zicând: „Este propriu omului lipsit de inteligență să insiste pe alcătuirea de grupuri complete de lucruri din orice. Grupurile imperfecte sunt de preferat."
>
> În toate, indiferent despre ce e vorba, uniformitatea nu este de dorit. Lăsând incomplet ceva, el devine interesant și dă sentimentul că mai e loc pentru creștere.[22]

Epoca Muromachi a fost cea mai tumultuoasă epocă din istoria Japoniei. În timpul celor două secole și jumătate cât a ținut ea, era război aproape continuu într-o parte sau alta a țării. Yoshimitsu (1354–1408), cel de-al treilea shogun Ashikaga, a făcut ordine, la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea, într-o mare parte a Japoniei, reușind să-și impună cu abilitate controlul asupra unui grup de baroni locali semiautonomi, *daimyō*, ce se formase în urma luptelor dintre adepții Dinastiei din Nord cu cei ai Dinastiei din Sud. Dar, după moartea lui Yoshimitsu, shogunatul a decăzut constant, iar în ultimii săi o sută și ceva de ani a fost complet lipsit de putere ca autoritate centrală.

Yoshimitsu a fost nu numai un conducător militar deosebit, dar și un generos și rafinat patron al artelor. Exercitându-și puterea asupra elitei curtenilor și samurailor din Kyoto într-un mod ce amintea de împărat, el a fost, într-o mare măsură, personal garantul înflo-

Fig. 31. Pavilionul de Aur (*fotografie de Joseph Shulman*)

ririi excepționale a culturii din acea perioadă, cunoscută drept epoca Kitayama, după numele locului unde se afla refugiul său monahal, Pavilionul de Aur, din zona Dealurilor de Nord situate dincolo de Kyoto (fig. 31).

Un stimul important pentru cultura Kitayama a fost reînnoirea de către Yoshimitsu a contactelor formale cu China. Comerțul și

schimburile dintre Japonia și China se reduseseră în timpul și după invaziile mongole. Dar, până la începutul secolului al XIV-lea, animozitățile de ambele părți scăzuseră într-atât, încât shogunii se simțiseră în siguranță și au trimis două misiuni comerciale în China (în 1325 și în 1341), în vederea obținerii de fonduri pentru repararea unui templu zen și construirea altuia.

În anul 1368, anul în care Yoshimitsu a devenit shogun, dinastia mongolă străină din China a fost răsturnată de la putere și înlocuită cu dinastia Ming (1368–1644). La scurt timp după instaurare, dinastia Ming a început negocieri cu Japonia, cerându-i ajutor în lichidarea piraților aflați sub oblăduire japoneză, numiți *wakō*, care prădaseră coastele Coreei și ale Chinei în veacul ce a urmat invaziei mongole. Faptul că Yoshimitsu a intrat în relații oficiale cu dinastia Ming era aparent un răspuns la aceste negocieri de asistență, cu toate că, în mod secret, el era fără îndoială mai puternic motivat să stabilească astfel de relații pornind de la dorința sa de a dezvolta un comerț extern profitabil.

Mai târziu, istoricii naționaliști l-au acuzat deschis pe Yoshimitsu de a fi acceptat o relație de natură tributară cu China, pe care japonezii o refuzaseră ferm vreme de vreo opt sute de ani chiar cu riscul de a anticipa cu un secol invaziile mongole. Privite imparțial, soliile trimise periodic în China începând cu Yoshimitsu până la sfârșitul erei Muromachi au fost nu doar profitabile din punct de vedere comercial, ci au asigurat o continuă și deosebit de semnificativă influență culturală a dinastiei Ming asupra Japoniei medievale.

Templele zen din Kyoto au preluat conducerea în prima fază a contactului cu dinastia Ming. Aceste instituții erau cât se poate de utile – datorită atât apropiatelor lor legături cu cercurile conducătoare ale shogunatului, cât și intereselor generale și de formare a preoțimii lor – să slujească drept agenți economici și emisari culturali în China. Un rezultat important al relațiilor cu China în această perioadă a fost realizarea unui mare corpus de lucrări literare și de erudiție numit, cu oarecare aproximație, literatura Gozan (Cinci Temple Zen).[23] Compusă în întregime în chineză, poezia și proza celor mai importanți scriitori Gozan a fost considerată de mulți critici drept excesiv de imitativă și pedantă (și foarte departe de activitatea unei secte de budism care teoretic evita intelectualismul și cuvântul scris). Nu poate fi contestată, pe de altă parte, marea valoare a cercetării și a științei pure promovate de Templele Gozan. Pe lângă studiile exegetice despre budism și confucianism, ei au alcătuit dicționare, enciclopedii și alte

materiale de tip informativ, ce au asigurat baza pentru aproape toate activitățile savante ulterioare din Japonia premodernă.

De departe cea mai admirabilă realizare a epocii Kitayama a fost teatrul *nō* („talent", „aptitudine"). Originile teatrului *nō* – gen dramatic bazat pe dans – sunt necunoscute; dar e sigur că au fost extrem de diverse și că *nō* stă sub semnul unor influențe atât străine, cât și autohtone, aristocratice, dar și populare. Printre cele mai timpurii asemenea influențe au fost diverse genuri de dans, muzică și divertisment teatral – incluzând jonglerii, acrobații și magie – importate din China în secolele al VII-lea și al VIII-lea. Unul dintre aceste importuri chinezești a fost prelucrat și fixat de japonezi într-un solemn și grandios dans de Curte numit *bugaku* (executat în acompaniament de *gagaku*, „muzică elegantă"), în vreme ce altele s-au bucurat de o popularitate temporară și au dispărut. Iar altele, fuzionând cu diferite genuri de divertisment și ceremonialuri, au contribuit în cele din urmă la dezvoltarea teatrului *nō*.

Cele mai cunoscute două genuri teatrale din Evul Mediu timpuriu au fost „muzica maimuței" (*sarugaku*) și „muzica rituală câmpenească" (*dengaku*). Nimeni nu cunoaște exact sensul expresiei „muzica maimuței", deși se pare că provine de la acrobațiile și pantomimele similicomice practicate de actorii *sarugaku*. *Dengaku*, pe de altă parte, era un gen de divertisment bazat la origine pe cântecele și dansurile țăranilor „pe câmp", în timpul sărbătorilor recoltei.

În epoca Kitayama, *sarugaku* și *dengaku*, chiar dacă rivale, cu propriile lor școli de interpreți, par să se fi influențat una pe cealaltă în asemenea măsură, încât probabil că erau aproape similare în ce privește spectacolul efectiv. Știm din consemnări că ambele aveau succes imens la populația din capitală și din alte părți. Atât de mare era, bunăoară, dragostea ultimului dintre regenții Hōjō pentru *dengaku* și alte genuri de divertisment, încât și-a neglijat cu totul îndatoririle la Kamakura; iar în 1349 se adunaseră atât de mulți oameni ca să privească o reprezentație *dengaku* ținută la Kyoto, încât tribunele s-au prăbușit și mulți spectatori au murit.

Faptul că *sarugaku* – mai degrabă decât *dengaku* – s-a transformat în perioada Kitayama în *nō* a fost oarecum întâmplător. În 1374, Yoshimitsu a asistat pentru prima oară la un spectacol de *sarugaku* și a fost atât de captivat de doi dintre actori, Kanami (1333–1384) și fiul său Zeami (1363–1443), încât a devenit de atunci înainte un generos protector al artei lor. Acesta fost un eveniment de cea mai mare

importanță în istoria culturală a Japoniei, fiindcă fără ajutorul lui Yoshimitsu, geniile lui Kanami și Zeami, cărora li se datorează crearea și perfecționarea teatrului *nō*, s-ar fi irosit într-un gen de teatru ce satisfăcea gusturi mai curând modeste și truculente. Căpătând acces în cele mai înalte cercuri ale societății din Kyoto, acești doi oameni au rafinat *sarugaku*, ridicându-l la nivelul unei arte dramatice de mare frumusețe, care putea prezenta interes chiar și pentru cele mai aristocratice gusturi.

Kanami și Zeami n-au fost doar actori, ci și autori dramatici; iar multe dintre cele mai bune piese din repertoriul *nō* le pot fi atribuite în mod sigur sau cu oarecare certitudine. În plus, Zeami a fost un remarcabil critic al timpului său și a lăsat comentarii de mare valoare despre estetica medievală și tendințele artei dramatice, tendințe pe care el însuși le-a modelat.

Când Zeami l-a întâlnit prima oară pe Yoshimitsu, în 1374, era doar un copil de unsprezece ani, și, foarte probabil, frumusețea sa fizică, mai mult ca orice, a fost cea care l-a atras pe shogun, care avea o înclinație specială pentru băieții frumoși. După moartea lui Yoshimitsu, în 1408, Zeami și școala sa de *nō* au fost temporar forțați să intre într-un con de umbră de cei din shogunat, care luaseră în nume de rău privilegiile pe care el le obținuse. Dar faima teatrului *nō* era în acest moment bine consolidată și nu putea fi distrusă cu ușurință. Nu după mult timp, el va beneficia din nou de favorurile shogunilor Ashikaga și se va bucura de protecția acestora pentru tot restul epocii medievale.

Donald Keene a definit teatrul *nō* drept „un poem dramatic despre evenimente îndepărtate în timp sau supranaturale, interpretat de un dansator principal de multe ori mascat, care participă – în egală măsură cu personaje de mai mică importanță și un cor – la interpretarea partiturii muzicale și la declamarea textului poetic“[24]. Dansatorul – sau actorul principal – e cunoscut ca *shite*, iar printre personajele secundare se află *waki*, sau „personajul colateral“ – care face introducerea în textul piesei și pune întrebările care-l determină pe *shite* să-și spună povestea – și unul sau mai mulți *tsure*, „însoțitori“. (fig. 32)

Pentru neinițiați, *nō* poate părea mult prea lent, iar intriga atât de lipsită de consistență, încât e aproape inexistentă. În plus, sunt puține încercări – sau aproape deloc – în teatrul *nō* de realism. E un teatru al simbolismului, în care sunt folosite modalități foarte stilizate, chiar ritualizate de vorbire și mișcare. Însăși sugestia de

Fig. 32. Scenă dintr-o piesă de teatru *nō* (*Oficiul Național de Turism din Japonia*)

realism e deseori deliberat evitată, punându-se, de pildă, un om în vârstă să joace rolul unei fetițe sau un băiețel pe cel al unui mare general (în teatrul *nō*, toți actorii sunt bărbați). De la actorul *nō* se așteaptă să cultive mai cu seamă două calități: *monomane* (sau „imitarea lucrurilor") și *yūgen*. *Monomane* nu înseamnă, desigur, capacitatea de a interpreta realist, ci de a executa diversele mișcări simbolice cerute de rolurile celor cinci categorii de piese *nō* – piese de teatru cu zei, piese cu războinici, piese cu femei, piese miscelanee și piese cu demoni. Deși considera esențială stăpânirea artei imitației, *monomane*, Zeami a insistat asupra faptului că suprema calitate a actorului *nō* se măsoară prin capacitatea lui de a transmite misterul și profunzimea lui *yūgen*, unul dintre cele mai apreciate valori estetice ale Evului Mediu.

Anterior în acest capitol am discutat despre *yūgen* din perspectiva conceptelor de „mister" și „profunzime". Zeami, în una dintre scrierile sale de critică, spune despre *yūgen*:

> În ce fel de poziție se găsește, așadar, efectiv etapa de *yūgen*? Să începem prin a examina diferitele categorii de persoane pe baza aspectului pe care-l prezintă în societate. Am putea oare să spunem despre curteni, al căror comportament

> este plin de distincție și al căror aspect îl depășește mult pe al altor oameni, că ale lor nu sunt în stadiul de *yūgen*? Din asta, putem vedea că esența *yūgen*-ului se află în adevărata stare de frumusețe și politețe. Seninătatea și eleganța contribuie la *yūgen*-ul aparenței personale. În același fel, *yūgen*-ul discursului rezidă în distincția limbajului și măiestria deplină a felului de a vorbi al marii și micii aristocrații în așa fel încât chiar și exprimarea ocazională va fi elegantă.[25]

Cu toate că Zeami are mult mai multe de spus despre *yūgen* în altă parte, deși, ca și alți termeni de estetică, e o noțiune mult prea complexă pentru a fi definită cu acuratețe în câteva cuvinte, e semnificativ că, în acest pasaj, Zeami practic echivalează *yūgen* cu eleganța de la Curte (*miyabi*): adică, într-o piesă *nō*, actorul poate transmite *yūgen* prin faptul că arată, se poartă și vorbește asemenea unui curtean.

Nu există cuvinte care să poată reda în mod adecvat drama și impactul emoțional al unei piese *nō* pentru cititorul care n-a văzut niciodată interpretată în realitate o astfel de operă; dar o sumară descriere a unei piese – impresionanta *Nonomiya* (*Sanctuarul din câmpie*) a lui Zeami – va sluji cel puțin la înfățișarea modului în care e structurată și prezentată o lucrare de acest gen din repertoriul teatrului japonez medieval.

Shite – sau protagonistul – din *Sanctuarul din câmpie* (piesă cu femei) este o figură fictivă din *Povestea lui Genji*, Doamna Rokujō, o iubită mândră și geloasă a prințului Genji. Asemenea multor alte piese din repertoriul *nō*, și aici deschiderea o face un preot itinerant (*waki*), care anunță că a vizitat locuri renumite din Kyoto și ar vrea să se ducă la Sagano, în apropiere, să vadă sanctuarul din câmpie, unde fiecare nou-numită fecioară a Marelui Sanctuar din Ise locuia temporar, înainte de a se duce la Ise. Printr-o simplă rotire a corpului, preotul dă de înțeles că a făcut călătoria la Sagano și apoi îngenunchează în fața sanctuarului. În timp ce se roagă, intră în scenă o tânără care, răspunzând la întrebări, povestește cum – pe când Doamna Rokujō, în trecere la Nonomiya cu fiica ei, care fusese desemnată să fie fecioară la Sanctuarul din Ise – a fost vizitată de Genji. Toamna era anotimpul în care se petrecea acțiunea, răstimpul cel mai prețuit în tradiția japoneză, datorită numeroaselor prilejuri de aducere-aminte cu privire la inevitabila trecere a tuturor lucrurilor, iar dialogul poetic care se poartă în *Sanctuarul din câmpie* este învăluit de autumnală melancolie și singurătate. Până la sfârșitul primei scene, preotul își dă seama că tânăra e de fapt stafia Doamnei Rokujō, sfâșiată între continua ei pasiune lumească pentru Genji și dorința de a dobândi

mântuirea budistă. În a doua scenă, și ultima, *shite*, care ieșise temporar de pe scenă,[26] apare din nou sub forma de neconfundat a Doamnei Rokujō și dansează *shimai*, un dans de multe ori prelungit, ce constituie dramaticul punct culminant al piesei. La sfârșitul dansului, Doamna Rokujō pășește prin mica poartă de lemn, sau *torii* – singurul decor folosit în *Sanctuarul din câmpie* –, și astfel părăsește simbolic această lume, dobândind mântuirea.

Dar poate că cea mai îndrăgită piesă *nō* este *Matsukaze*, și ea o piesă cu femei, scrisă de Kanami și revăzută de Zeami. Este povestea tristă a stafiilor a două surori – Matsukaze („Vânt-printre-pini") și Murasame („Ploaie-de-toamnă")[27] – care, cât au trăit, și-au petrecut umilele zile ocupându-se cu căratul apei de mare, pentru a face sare la Suma, localitatea lor natală de la Marea Interioară. Odată, cu mulți, mulți ani în urmă, un curtean numit Yukihira petrecuse câtva timp în exil la Suma; iar după ce s-a întors în capitală și a murit la scurtă vreme după aceea, tinerele au fost cuprinse de tristețe din cauza iubirii pe care i-o purtau amândouă. În scena finală a piesei, în timp ce furtuna vuiește, iar talazurile se sparg de țărm, Matsukaze și Murasame jură că vor continua să aștepte făgăduita întoarcere a lui Yukihira; dar, cu ajutorul rugăciunilor preotului care le-a vizitat, ele sunt finalmente eliberate de existența lor chinuită, iar tot ce rămâne la sfârșit este amintirea numelor lor, sub forma „ploii de toamnă" și a „vântului printre pini":

Matsukaze: Așa că-l așteptăm.Veni-va,
Statornic mereu, ca pinul cel verde.
Murasame: Da, putem da crezare
poeziei sale:
Corul: „M-am dus departe,
În munții din Inaba,
Acoperiți cu pini,
De-auzi-te-voi, pinule,
Reveni-voi pe dată."
Matsukaze: Aceia-s pinii de munte
Din depărtata Inaba,
Iar aceștia-s pinii
Șerpuitului țărm din Suma.
Aici locuit-a cândva prințul nostru cel drag.
De va veni Yukihira din nou,
Mă voi duce să stau sub copacul
Îndoit de vântul venit dinspre mare
Și duios îi voi spune
Că încă-l iubesc!

Corul: Printre pini, furtuna vuiește nebună,
La Suma, se sparg talazuri de țărm;
Prin noaptea delirantă
Venit-am la tine
Într-un amăgitor vis de iubire.
Roagă-te pentru noi! Roagă-te pentru-a noastră odihnă!
Lua-ne-vom acum rămas-bun. Valurile se trag înapoi
Șuierând departe, iar vântul gonește
Dinspre munte spre golful Suma.
Cântă cocoșii pe drumul spre barieră.
Sfârșitu-vi-s-a visul. E ziuă.
Noaptea trecută, auzit-ați ploaia de toamnă;
În dimineața asta, tot ce mai rămâne
E vântul printre pini,
Vântul printre pini.[28]

Atât *Sanctuarul din câmpie*, cât și *Matsukaze* sunt piese *mugen*, „vis fantomatic". Exploatând aspectul de mister al esteticii *yūgen*, piesele de tip „vis fantomatic", pe care Zeami le prefera în mod deosebit, aduc pe scenă personaje (atât figuri istorice, cât și personaje din spațiul ficțiunii) din trecutul îndepărtat sub forma unor vedenii misterioase, obsedante. Printre cele mai bune piese de acest fel se numără piesele din categoria celor cu femei, precum *Sanctuarul din câmpie* și *Matsukaze*. Genul „vis fantomatic" era însă excelent adaptat și pieselor cu războinici, aproape toate fiind întemeiate pe episoade din *Povestea clanului Heike*. Cele mai impresionante dintre piesele *mugen* cu războinici sunt cele care aduc în scenă viețile, aflate sub semnul destinului, ale celor din clanul Taira, hăituiți și nimiciți de cei din clanul Minamoto în Războiul Genpei. Am remarcat că, așa cum sunt descriși în *Heike*, cei din clanul Taira s-au transformat – în timpul îndelungatei lor ședere la Kyoto, în a doua jumătate a veacului al XII-lea – în războinici-curteni. Unii au devenit bine-cunoscuți autori de poezii *waka*; alții s-au ocupat cu muzica de Curte, deprinzând cântatul la instrumente precum flautul și *biwa*, iar alții s-au consacrat artei iubirii în tradiție curtenească. Punând în evidență latura curtenească a clanului Taira în piesele sale cu războinici, Zeami răspundea deliberat gusturilor shogunului, Ashikaga Yoshimitsu, și ale membrilor elitei sale de războinici, care, ca locuitori în Kyoto în perioada Muromachi, și-au însușit ei înșiși gusturi curtenești, devenind războinici-curteni.

Reprezentativă pentru piesele *mugen* cu războinici este *Atsumori*, povestea tinerei căpetenii Atsumori din clanul Taira, care este omorât de sângerosul războinic Kumagai Naozane din ținuturile răsări-

tene pe când încerca să scape după bătălia de la Ichinotani, desfășurată în 1184 pe țărmul Mării Interioare, lângă orașul Kobe de azi. *Atsumori* respectă cu strictețe povestea așa cum e ea prezentată în *Heike*. După ce luptătorii din clanul Minamoto îi pun pe fugă pe cei din clanul Taira la Ichinotani, Atsumori încearcă să fugă călare spre vasele care așteptau în largul mării. Dar, în timp ce se apropie de ele, este provocat pe țărm de Naozane și răspunde chemării sale de a se întoarce și de a lupta ca un războinic adevărat. În încleștarea care urmează, Atsumori este aruncat de pe cal și țintuit la pământ de Naozane, care-i smulge coiful, pregătindu-se să-i taie capul. Naozane este însă uimit să vadă că dușmanul lui este un tânăr frumos, cu dinții înnegriți după obiceiul curtenesc, tânăr ce-i amintește de propriul său fiu. Deși i-ar cruța viața, Naozane e silit să-l omoare pentru că alții din tabăra Minamoto se apropie de ei și ar fi cu siguranță mult mai nemiloși. După ce-i ia capul, Naozane descoperă un flaut într-o pungă de la brâul lui și-și dă seama că Atsumori fusese cel care cântase la acel instrument în tabăra Taira în acea dimineață. Uimit de această dovadă a calităților de curtean ale celor din clanul Taira, Naozane jură să se consacre pe mai departe rugăciunii pentru mântuirea sufletului lui Atsumori.

În *Atsumori*, *waki* care vizitează Ichinotani este nimeni altul decât Kumagai Naozane, care s-a călugărit și a luat numele de preot budist Rensei. La Ichinotani, Rensei întâlnește câțiva secerători, dintre care unul cântă la fluier. După câteva întrebări puse de Rensei, fluierașul destăinuie că el e stafia lui Atsumori, încă sfâșiat de durerea propriei înfrângeri și de moartea sa. În scena finală a piesei, după ce Atsumori amenință cu uciderea lui Rensei, cei doi se împacă prin rugăciuni. Atsumori obține mântuirea, el și Rensei pășind împreună pe calea budismului:

[Retrăind bătălia de la Ichinotani,
Atsumori] privește-napoi și îl vede
Pe Kumagai pe urmele sale;
Nu-i cu putință nici o scăpare!
Calu-și întoarce atunci Atsumori,
Cu genunchii-adânciți în al valului bici,
Sabia-și scoate.
De două, de trei ori lovește; apoi, încă pe cal,
Se prind amândoi în cleștele luptei de-aproape;
Se-avântă, vârtej, cu capu-nainte, prin valuri, pe țărm.
Așa căzu Atsumori, în luptă ucis, dar a Destinului Roată,
Iată, se-ntoarce degrabă și-napoi îl aduce.
(*Atsumori se ridică de jos și se îndreaptă, cu sabia ridicată, spre preot.*)

„Aci mi-e dușmanul", strigă – și mai că-l lovi,
Dară cellalt, odrăslit întru pace
Și lui Buddha zicându-i pe nume,
Dușmanului mântuire i-aduce;
Renaște-vor dar la un loc împreună
Pe strana florii de lotus.
„Nu, Rensei defel nu îmi este dușman.
Să te rogi încă o dat' pentru mine, oh, din nou să te rogi."[29]

Un alt gen de teatru care a evoluat în umbra teatrului *nō* a fost *kyōgen* („cuvinte nesocotite"). O formă a teatrului *kyōgen* a slujit drept interludiu între scenele pieselor *nō*, în decursul căruia își făcea apariția un țăran sau un personaj de prin părțile locului și, în cuvinte mult mai ușor de înțeles decât adesea dificilul limbaj *nō*, oferea informații generale complementare despre regiune și principalele personaje ale piesei.

Alte *kyōgen* au fost scrise ca parodii separate, de natură comică sau bufă, fiind prezentate adesea în cadrul acelorași programe cu piesele *nō*, în parte pentru a oferi un răgaz de destindere în continuumul de tristețe ce străbate aproape toate bucățile *nō*. Umorul acestor *kyōgen* independente era foarte larg și burlesc. Numeroase parodii se bazau pe situații în care servitori isteți își păcălesc stăpânii (*daimyō*). Unii cercetători au căutat să interpreteze asemenea *kyōgen* ca pe o dovadă că în Evul Mediu membrii claselor inferioare ale societății nutreau o puternică ostilitate față de superiorii lor. Au existat într-adevăr numeroase cazuri de tulburări sociale în epoca medievală, dar e puțin probabil ca bufoneriile de tip *kyōgen* să reflecte „antagonisme de clasă". *Kyōgen* au fost create pentru a distra și, deși uneori atacate de puritani drept ireverențioase ca ton, ele au fost apreciate de publicul din toate categoriile sociale, inclusiv de *daimyō* și de alte persoane ridiculizate de ele.

Alte preocupări de natură artistică ale epocii Kitayama sunt versurile legate (*renga*), ceremonia ceaiului și pictura monocromă. Dar este mai potrivit să ne referim la ele în legătură cu cea de-a doua mare fază a epocii Muromachi, care a avut loc în timpul nepotului lui Yoshimitsu, al optulea shogun Ashikaga, Yoshimasa (1436–1490).

Yoshimasa a devenit shogun în 1443, la vârsta de șapte ani, într-o perioadă în care aveau loc în toată Japonia multe tulburări, răscoale ale țăranilor, lupte între *daimyō* răzvrătiți. Chiar și celui mai puternic dintre shoguni i-ar fi fost greu să păstreze fragila hegemonie a lui Ashikaga de la mijlocul secolului al XV-lea; iar Yoshimasa – tânăr, răsfățat

și decadent – nu promitea defel să devină un astfel de shogun. El a fost rodul inevitabil al fuziunii treptate dintre elitele de curteni și cele de războinici care se produsese la Kyoto încă de pe vremea lui Yoshimitsu. Deși conducătorii militari ai shogunatului controlau politic Curtea imperială, ei s-au lăsat tot mai mult atrași de elegantul stil de viață curtenesc; iar în Yoshimasa găsim un vlăstar al marilor luptători Ashikaga, care, onorat cu titlul de comandant suprem, nu manifesta nici un interes pentru problemele militare. În anii 1460, după peste douăzeci de ani de conducere nominală a shogunatului, el a încercat să renunțe cu totul la îndatoririle sale oficiale pentru a se putea dedica unor îndeletniciri pe care le socotea mai plăcute. Dar, în loc să se retragă elegant în acest moment, Yoshimasa a declanșat precipitat o succesivă dispută pentru putere între fratele și fiul său, ce a dus la un război înspăimântător, cunoscut sub numele de Războiul Ōnin (1467–1477).

De fapt, disputa pentru succesiunea la titlul de shogun a constituit doar o justificare pentru două grupări rivale de *daimyō* de a se angaja în lupta pentru supremație militară, luptă pentru care shogunatul, aflat sub incapabilul Yoshimasa, era cu neputință de ținut sub control. Purtate mai cu seamă la Kyoto și în împrejurimile acestuia, luptele au durat peste zece ani, iar după retragerea ultimelor armate, în 1477, din cândva înfloritoarea capitală rămăseseră doar ruine.

N-a existat un învingător evident al Războiului Ōnin. Toți *daimyō* s-au luptat până la epuizare, și mulți, întorcându-se acasă, și-au găsit domeniile cuprinse de răzmeriță. În plus, shogunatul Ashikaga, deși a continuat să existe până în 1573, a devenit din acest moment doar o guvernare nominală. În aceste condiții, s-a întâmplat ca țara să se năruie, vreme de un secol, în conflicte și dezbinare, perioadă cunoscută drept „epoca războaielor provinciale" (*sengoku jidai* – n. tr.).

În ciuda măcelului din timpul Războiului Ōnin și a dezordinii ce i-a luat locul, epoca lui Yoshimasa a cunoscut minunate realizări culturale. În cele din urmă, Yoshimasa a reușit să transfere funcția de shogun fiului său în 1473 – în toiul Războiului Ōnin –, iar la câțiva ani după încetarea ostilităților el a început să construiască pe Higashiyama, sau Dealurile de Est de la marginea orașului Kyoto, un lăcaș numit Pavilionul de Argint – în contrast cu Pavilionul de Aur al lui Yoshimitsu (fig. 33). Deși necorespunzător în calitatea sa de comandant suprem, Yoshimasa a fost poate mai însemnat ca mecena al artelor decât bunicul său Yoshimitsu. În orice caz, numele său este la fel de legat de înflorirea culturii în epoca Higashiyama (acoperind

Fig. 33. Pavilionul de Argint (*fotografie de Joseph Shulman*)

a doua jumătate a secolului al XV-lea), pe cât este cel al lui Yoshimitsu de cultura Kitayama.

În anumite activități culturale, mai cu seamă în teatrul *nō*, epoca Higashiyama a adăugat puțin la ceea ce se realizase anterior. Yoshimasa și cei din cercul său iubeau teatrul *nō* și uneori organizau programe care durau câteva zile. Epoca însă n-a produs nici un artist de valoarea lui Kanami sau Zeami, ale căror opere se dovediseră atât de desăvârșite, încât a existat tendința de a inhiba dezvoltarea ulterioară a genului.

Una dintre artele aduse la cel mai înalt nivel de perfecțiune în epoca Higashiyama au fost versurile legate. Ideea ca două sau mai multe persoane să compună alternativ (sau consecutiv) legături de 5–7–5 și de 7–7 silabe de *waka*, unindu-le apoi unele cu altele, nu era nouă. Curtenii din epoca Heian se angajau ocazional, pentru propriul amuzament, în concursuri de compunere de versuri legate, iar acest joc a devenit din ce în ce mai popular la Curte în perioada Kamakura. A trebuit însă așteptat veacul al XIV-lea pentru ca versul legat să fie recunoscut ca un gen artistic. În acest timp, potențialul creativ al poeziei tradiționale *waka*, căreia nenumărate generații de japonezi i se dedicaseră trup și suflet, se epuizase. Grupările de poeți *waka* de la Curte dictau reguli de compoziție atât de rigide, încât sufocau chiar și eforturile poeților cu cea mai multă imaginație. Asta se întâmpla în parte deoarece arta versurilor legate nu avea atâtea restricții, fapt pentru care poeții și viitorii poeți din epoca Muromachi se orientau tot mai mult spre ea.

Un alt motiv al propagării popularității versului legat începând din secolul al XIV-lea a fost stimularea interacțiunii sociale. Curtenii Heian înstăriți aveau, desigur, un spirit foarte social, și par într-adevăr să fi avut parte de nenumărate petreceri, inclusiv adunări în care figurau recitări și concursuri de poezie. Celelalte clase din vremurile premedievale, din ceea ce cunoaștem, erau însă foarte limitate atât în posibilitățile lor de a socializa, cât și în sfera contactelor lor sociale. Țăranii, luptătorii-țărani, orășenii și alții munceau ore întregi și, cu excepția sărbătorilor ocazionale de la sanctuare sau cu prilejul recoltei, aveau, se pare, puțin timp sau dispoziție pentru relațiile sociale de tip pur convivial cu alte persoane în afara rudelor apropiate.

Evul Mediu a adus o serie de schimbări ce au sporit în mare măsură prilejurile favorabile de socializare pentru persoanele din toate clasele sociale, în special din noua elită conducătoare a samurailor și din breslele de meșteșugari și negustori apărute în centre urbane precum Kyoto, Nara și orașul-port Sakai de la Marea Interioară. Însemnări din prima parte a secolului al XIV-lea arată că, printre momentele de destindere când aceste persoane se bucurau socialmente împreună, erau apreciate întrunirile *dengaku* și *sarugaku* (despre care am vorbit deja), baia comună, băutul ceaiului și al sakeului și compunerea versurilor legate.

Ar fi lipsit de sens să confundăm un divertisment popular cu arta și nu ne putem închipui că *renga* improvizate la o petrecere de țărani, negustori sau samurai obișnuiți ar fi conținut multe versuri de valoare

artistică. Cu toate acestea, avem dovezi clare că gustul claselor inferioare a influențat semnificativ dezvoltarea artei *renga* în epoca Muromachi, tot așa cum a contribuit (prin *dengaku* și *sarugaku*) și la evoluția teatrului *nō*.

Versul legat a fost ridicat la statutul de artă recunoscută prin curteanul Nijō Yoshimoto (1320–1388), care a alcătuit în 1356 prima antologie de *renga* autorizată de împărat. Maeștrii secolului al XV-lea au fost însă cei care au șlefuit această artă până la cel mai înalt nivel. Unul dintre aceștia, Shinkei (1407–1475), a rămas celebru nu doar prin versurile sale de înaltă ținută, ci și prin scrierile sale critice despre *renga*. Preot budist activ, Shinkei a vorbit mult despre unitatea esențială dintre practicarea unei arte, ca de pildă cea a poeziei, și căutarea iluminării religioase. Tot el este cel care a vorbit, poate mai convingător decât nimeni altul în Evul Mediu, despre estetica „dincolo de frumos", care descoperă farmecul frigului, al uscăciunii și al singurătății. Iată cum prezintă el acest lucru în *Sasamegoto* (*Cuvinte rostite în șoaptă*):

> Când un poet-maestru din trecut a fost întrebat cum ar trebui compusă poezia, el a răspuns: „Ierburi pe mlaștina uscată / Luna în zori."
>
> Acesta a fost felul lui de a spune că trebuie să ne concentrăm asupra lucrurilor ce nu pot fi exprimate în cuvinte și trebuie să devenim conștienți de universul frigului și al singurătății (*hie*, *sabi*). Poemele celor care au atins cel mai înalt nivel în arta poeziei sunt invariabil în stilul frigului și al singurătății.[30]

Cel mai cunoscut maestru *renga* a fost Sōgi (1421–1502), un preot zen din epoca Higashiyama care s-a ridicat de la o condiție foarte umilă și și-a găsit sursa de inspirație în contactele cu cei de la Curte și cu aristocrația războinică din Kyoto, precum și cu nenumărații oameni obișnuiți pe care i-a cunoscut în desele sale călătorii în provincie. Sōgi și-a dobândit renumele ca faimos călător, asemenea lui Saigyō de la începutul epocii Kamakura. Deși n-a putut fi un creator la fel de strălucit de poezie pură ca Shinkei, el a fost de neegalat în arta *renga*, ce presupune un simț deosebit de cooperare artistică cu alți poeți, în vederea legării de versuri. În 1488, Sōgi și încă doi poeți, Shōhaku și Sōchō, s-au întâlnit la Sanctuarul din Minase, un sat situat la sud de Kyoto, unde s-au angajat în ceea ce este probabil cea mai renumită sesiune de compunere de versuri legate din istoria Japoniei. Primele rânduri ale celor o sută de versuri, cunoscute acum sub denumirea de *Cei trei poeți din Minase* (*Minase sangin hyakuin* – n. tr.), încep în felul următor:

Sōgi: Zăpadă încă rămasă
Pantele muntelui pline de ceață –
O seară de primăvară.
Shōhaku: În depărtare curge apa
Dincolo de satul învăluit în mireasma prunilor.
Sōchō: În murmurul râului
Stau șir pâlcuri de sălcii.
Primăvara stă să se-arate.
Sōgi: Șopotul bărcii trase la mal
Limpede în lumina senină a dimineții.
Shōhaku: Luna rămâne ea oare
Deasupra câmpurilor învăluite-n ceață,
Mai hoinărește ea pe cer?
Sōchō: Lunca acoperită de chiciură –
Toamna e pe sfârșite.[31]

Acești poeți și-au elaborat cu măiestrie versurile, pentru a asigura fluiditate și continuitate de la o legătură la alta, prin folosirea unor procedee asociative: când Sōgi, bunăoară, pomenește de primăvară, Shōhaku folosește expresia vernală „parfumul prunilor"; iar, când Shōhaku se referă la lună (care este totdeauna asociată cu toamna), Sōchō abordează prompt ca subiect toamna. Totuși, oricât de plăcute ar fi aceste procedee așa cum sunt ele utilizate de maeștrii de la Minase, folosirea lor dovedea că versul legat era, ca și *waka*, excesiv de limitat de convenții; și, în timp, a încetat să mai ofere un mijloc de exprimare cu adevărat creator.

Una dintre cele mai rafinate realizări culturale ale Evului Mediu a fost ceremonia ceaiului (*chanoyu*). Din câte putem ști, ceaiul a fost adus în Japonia mai întâi din China de preoți budiști la începutul secolului al IX-lea, adică odată cu debutul epocii Heian. Băutul ceaiului, ridicat în rândul divertismentelor civilizate în China dinastiei Tang, a devenit popular la Curtea japoneză de la Kyoto ca parte a interesului general manifestat de această epocă față de tot ce era chinezesc. Băutul ceaiului și-a găsit loc și în templele budiste, unde a devenit parte integrantă din diferite ritualuri religioase. Dar – după îndelungata perioadă de împrumuturi culturale din China, care a început la finele veacului al VI-lea și a luat sfârșit la mijlocul secolului al IX-lea – obiceiul de a bea ceai a intrat treptat într-o fază de declin, și chiar ar fi putut să dispară din Japonia.

Ceaiul a fost reintrodus în Japonia din China la sfârșitul secolului al XII-lea, aproximativ în perioada întemeierii shogunatului de la Kamakura, de către preotul zen Eisai (pronunțat și Yōsai; 1141–1215),

fondator al sectei Rinzai de budism zen. Urmând exemplul iubitorilor de ceai chinezi, Eisai a lăudat valoarea medicinală a acestei băuturi, scriind chiar o carte, *Kissa yōjōki* (*Carte despre cum să-ți îmbunătățești sănătatea bând ceai*), în care a recomandat ceaiul drept elixir, menit să prelungească viața în epoca *mappō*, epocă în care „omul a regresat treptat și a devenit mai slab, astfel încât cele patru componente ale trupului său și cele cinci organe ale sale au degenerat"[32]. Așa cum explică Eisai în *Kissa yōjōki*:

> Cele cinci organe [ficatul, plămânii, inima, splina, rinichii] au preferințele lor în ce privește gustul. Dacă una dintre aceste preferințe este favorizată prea mult, organul corespunzător va fi prea puternic, oprimându-le pe celelalte, și va rezulta boala. Acum, alimentele acide, picante, dulci și sărate se consumă în cantități mari, dar nu și cele amare [pe care le preferă inima]. Totuși, când inima se îmbolnăvește, sunt afectate toate organele și gusturile... Dar, dacă bem ceai [cu gust amar], inima va fi întărită și eliberată de boală.[33]

Eisai recomanda, de asemenea, folosirea ceaiului ca stimulent în vederea menținerii stării de veghe în timpul lungilor ore de meditație din templele zen.

Cândva, între mijlocul epocii Heian, când japonezii au renunțat la consumul de ceai, și reintroducerea lui în Japonia de către Eisai, la sfârșitul secolului al XII-lea, au avut loc în China două evenimente conexe, care au avut o profundă influență asupra caracterului ceremoniei ceaiului, așa cum fusese el creat în timp de japonezii medievali: folosirea ceaiului-pudră și inventarea telului de bambus (în japoneză, *chasen*), folosit la amestecarea pudrei de ceai pentru a fi dizolvată în apă fierbinte. Cu timpul, chinezii au încetat să mai bea ceai-pudră; iar astăzi practic toate felurile de ceai care se consumă în lume – fie el ceai roșu (fermentat), ceai oolong (semifermentat) sau ceai verde (nefermentat) – se prepară prin infuzie, adică prin imersiunea de frunze în apă fierbinte. Singura utilizare a ceaiului-pudră este în *chanoyu*. (În viața de zi cu zi, și japonezii beau, ca toată lumea, ceai obținut prin infuzie.)

De-a lungul secolelor al XIII-lea și al XIV-lea, băutul ceaiului s-a răspândit în toate clasele sociale, ceaiul devenind o băutură națională. Ceaiul cel mai prețuit era cel cultivat la Toganoo, în munții de la nord-vest de Kyoto. Începând cu secolul al XIV-lea, la petrecerile ce se țineau la Kyoto de către membrii elitei de samurai ai shogunatului Muromachi se organizau și concursuri de degustare a ceaiului (*tōcha*), în cadrul cărora invitații trebuiau să deosebească ceaiul de Toganoo de cel cultivat în alte regiuni ale Japoniei. Stima extraordinară de

care se bucura ceaiul de Toganoo se poate remarca și din faptul că era numit „ceai adevărat" (*honcha*), în timp ce alte tipuri de ceai erau respinse drept „ceai fals" (*hicha*).[34]

Concursurile de evaluare a ceaiului, care deveniseră un soi de obsesie, erau deseori însoțite de reuniuni de versuri legate, după care urmau băutul de sake, baia comună și jocurile de noroc.[35] În general, concursurile și tot ce urma după ele trebuie să fi fost ocazii pline de viață, deseori licențioase. Un anume *daimyō* parvenit pe nume Sasaki Dōyo (1306–1373) a ieșit în evidență pe la mijlocul veacului prin petrecerile de băut ceai pe care le organiza. În timpul acestor petreceri, el își expunea ostentativ colecția de obiecte de artă chinezești, ce includea ceramică și alte articole folosite la prepararea și băutul ceaiului, mostre de caligrafie, paravane pictate sau pergamente de atârnat pe pereți.

Etalarea „obiectelor străine" – cum o făcea Dōyo – e simptomatică pentru pasiunea față de tot ce era chinezesc, prezentă în rândurile conducătorilor samurailor nou-îmbogățiți din veacul al XIV-lea. Trimiși care se duceau în China în numele acestor conducători cumpărau cu însuflețire toate operele de artă pe care le puteau găsi, îndeosebi picturi atribuite maeștrilor din timpul dinastiilor Song sau Yüan. În această acțiune, ei au dat dovadă de prea puțină judecată critică, acceptând numeroase picturi doar cu garanții verbale privind autenticitatea acestora sau pe baza unor ștampile ce puteau fi ușor falsificate. În consecință, multe dintre obiectele cel mai mult prețuite din colecțiile de artă chinezești ale unor persoane ca Sasaki Dōyo aveau foarte probabil o valoare îndoielnică.

Japonezii au început să facă – nu mai devreme de epoca Higashiyama – minuțioase inventare ale numeroaselor opere de artă și antichități pe care de multe veacuri le importaseră de-a valma din China. Yoshimasa i-a desemnat pe membrii unui grup de „consilieri curatoriali" (*dōbōshū*) cu sarcina de a expertiza și de a cataloga colecția shogunală, la vremea aceea cea mai mare „strânsură" particulară de comori de artă chinezești din Japonia. Acești consilieri aveau talent artistic și erau persoane pline de discernământ, aflându-se în relații foarte strânse cu shogunul, care le încredințase afacerile sale culturale. Printre ei se numărau și „cei trei *-ami*"[36] (Nōami, 1397–1471; fiul său Geiami, 1431–1485; și nepotul său Sōami, mort în anul 1525); cât privește sarcinile de catalogare a colecției shogunale de artă, realizată mai ales de Nōami și Geiami, aceste persoane au stabilit standardele pentru gustul artistic japonez de mai târziu.

Chanoyu a evoluat în decursul secolului al XV-lea. Nu putem trasa cu acurateţe istorică fiecare treaptă a acestei evoluţii, dar putem presupune că prima a reprezentat-o alegerea unor reguli de pregătire, servire şi consum al ceaiului, iar a doua a fost crearea unui cadru – camera pentru ceai (*chashitsu*) – în care oamenii se adunau pentru ceai. La început, acesta era pregătit într-o bucătărie separată sau pe un culoar exterior, iar apoi adus în camera de ceai. Mai apoi, prin întregul proces de pregătire, servire şi consum al ceaiului într-o singură încăpere, creatorii din secolul al XV-lea ai *chanoyu* au dat viaţă unei microcosmice „lumi independente a ceaiului".

Principalul stil arhitectural al caselor aristocratice, cunoscute ca edificii *shinden*, constau de fapt dintr-un ansamblu de construcţii cu un etaj, dispuse foarte asemănător Templului Byōdōin.

Salonul pentru ceai (*chashitsu*) a fost consecinţa apariţiei, în decursul secolului al XV-lea, a unui nou tip de încăpere – camera *shoin*. Încăperile edificiilor aristocratice (*shinden*) timpurii ale curtenilor din epoca Heian nu erau altceva decât spaţii împrejmuite de pereţi, uşi culisante (*fusuma*), paravane pliante şi alte elemente despărţitoare detaşabile. Aveau podele simple de lemn, iar majoritatea camerelor nu aveau elemente integrate şi obiecte de mobilă. Oamenii stăteau, după necesităţi, pe rogojini puse pe jos. De-a lungul Evului Mediu, rogojinile de papură (*tatami*) standardizate au fost folosite tot mai mult pentru acoperirea integrală a podelelor, iar pereţii şi uşile culisante delimitau fiecare cameră. Uşile culisante folosite în acea perioadă erau de două feluri: tradiţionala *fusuma* şi noua, mai luminoasa *shōji*, care consta din cadre de lemn asemănătoare zăbrelelor, cu hârtie transparentă de orez lipită pe o parte.

Derivată din camerele de studiu construite pentru preoţi în templele zen, camera *shoin* a devenit prototipul pentru camera de zi principală a caselor japoneze moderne. Pe lângă rogojinile *tatami* dispuse din perete în perete, uşile culisante *fusuma* şi *shōji*, camera *shoin* ajunge să posede următoarele aspecte funcţionale: o masă de scris la nivelul podelei, integrată într-un perete (numită masă *shoin*), rafturi asimetrice (*chigaidana*) şi o firidă (*tokonoma*) (fig. 34).

Salonul de ceai, ca variantă a camerei *shoin*, a apărut pentru prima oară în secolul al XVI-lea. Toate saloanele de ceai dispuneau de *tokonoma* pentru agăţarea de rulouri şi pentru aranjamente florale, unora însă le lipseau masa *shoin* şi rafturile asimetrice – sau şi una, şi alta. Saloanele de ceai aveau de obicei şi elemente caracteristice, cum ar fi mici vetre adâncite în podea pentru ceainic, utilizat în *chanoyu*; şi,

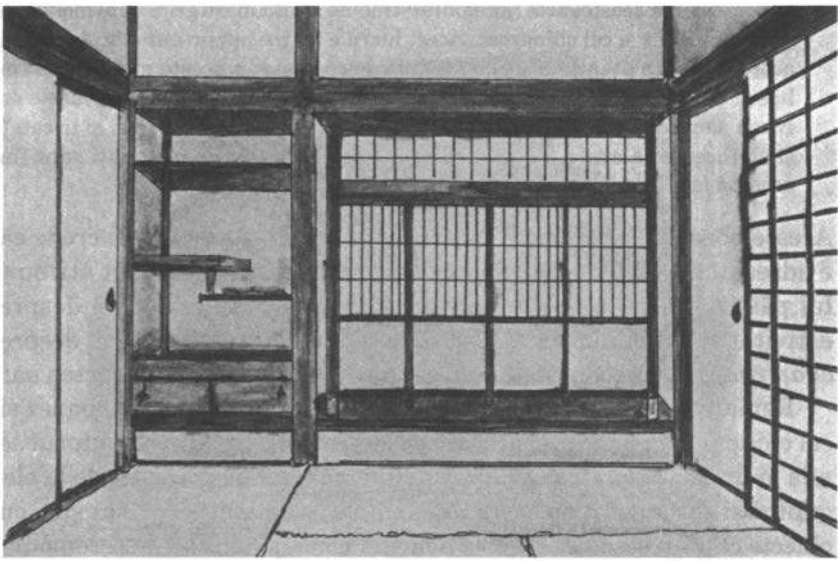

Fig. 34. Arhitectura de interior a camerei *shoin*: la capătul din dreapta, în plan îndepărtat, se află masa de scris la nivelul podelei; la stânga, se află rafturile asimetrice (*chigaidana*); podeaua este acoperită cu rogojini *tatami*, iar ușile culisante *fusuma* și *shōji* pot fi văzute pe peretele stâng și pe cel drept (*desen de Arthur Fleisher*)

de la finele secolului al XVI-lea, după cum vom vedea în capitolul următor, multe saloane de ceai erau construite cu *nijiriguchi*, sau căi de acces „pe brânci".

Chanoyu, atingându-și prima etapă importantă de dezvoltare în epoca Higashiyama, în veacul al XV-lea, se desfășura într-o cameră *shoin* de mari dimensiuni – poate șase până la opt *tatami* sau mai mult – și utiliza doar „articole chinezești" de import (*karamono*), cuprinzând ceainice, boluri, cutii pentru ceai și vase pentru apă, pentru pregătirea și servirea ceaiului. Înaintea începerii ceremoniei ceaiului, toate aceste articole (cu excepția ceainicului, în cazul în care focul de cărbune-de-lemn a fost deja făcut sub el) se așezau pe rafturile unei etajere din lac negru numită *daisu*. În *tokonoma*, gazda punea de regulă o pictură chinezească și, poate, un aranjament floral.

Dar, chiar când prinsese formă acest stil de ceremonie a ceaiului în epoca Higashiyama, au apărut și germenii unui alt stil. Inițiatorul acestui nou stil a fost Murata Shukō (sau Jukō, mort în anul 1502), om cu trecut în domeniul negustoriei din Nara, zelos adept al budismului zen. Shukō spunea:

> În practicarea acestei arte [a ceaiului] trebuie avută mare grijă să armonizăm gustul japonez și cel chinezesc. Acest lucru e foarte important și trebuie să-i acordăm mare atenție. Cât de vrednic de râs este în aceste zile pentru cei lipsiți de experiență să râvnească, cu automulțumire, la lucruri ca vasele de Bizen sau Shigaraki pe motiv că ele posedă calitatea de a fi „reci și uscate", și să încerce să arate – deși disprețuiți de alții – cât de pricepuți sunt [în această artă].[37]

Aceste observații fac parte dintr-o scrisoare despre care se crede că e adresată de Shukō unui discipol, fiind singurul document atribuit lui păstrat până în zilele noastre. Aproape tot ce mai știm despre activitatea lui Shukō ca maestru de ceai e cuprins în scrieri despre *chanoyu* care sunt datate la aproximativ un secol după moartea sa.

Remarca lui Shukō privind grija de a „armoniza gustul japonez și cel chinezesc" a fost interpretată ca expresie a faptului că autorul se afla la finele veacului al XV-lea într-un moment de tranziție de la elegantul și „aristocraticul" *chanoyu* Higashiyama descris mai sus, cu obiecte chinezești de import, la o nouă formă, japoneză, de ceremonie, care utiliza ceramică indigenă, precum produsele de Bizen sau Shigaraki, cu o textură mai aspră, îmbâcsită și deseori cu imperfecțiuni, așa cum ieșeau din cuptor (fig. 35). Estetic, aceasta a fost o schimbare semnificativă, deoarece a marcat reafirmarea unor valori japoneze precum naturalețea și aspectul iregular. Termenii „rece" și „uscat" utilizați de Shukō în descrierea făcută vaselor de Bizen și Shigaraki sunt o reflectare a faptului că, asemenea succesorilor săi din secolul al XVI-lea, el era puternic influențat de estetica versurilor legate, formulată de Shinkei și de alții. În *chanoyu*, recele și uscatul erau preferințe care arătau apropierea de estetica *wabi*; și, într-adevăr, noul gen de ceremonie a ceaiului inițiat de Shukō se numește *wabicha*, „ceai bazat pe *wabi*". Dezvoltat mai cu seamă de succesorii lui Shukō de-a lungul secolului al XVI-lea, *wabicha* este un subiect care va fi dezvoltat în capitolul următor.

O altă artă ce a înflorit în epoca Muromachi este pictura monocromă (*sumi-e*), realizată în stilul artiștilor dinastiei Song din urmă cu câteva secole. Asemenea replicilor japoneze din această epocă mai târzie, artiștii din dinastia Song specializați în pictura monocromă pictau diverse subiecte, între care călugări zen, zeități din folclor, flori și păsări. Cel mai mult erau însă atrași de peisaje (cunoscute la japonezi drept *sansui*, sau „picturi cu munți și ape"). Peisajele monocrome Song sunt într-adevăr unele dintre cele mai impresionante opere ale artei chinezești. Ele sunt, de altminteri, poate cel mai emoționant imn al unui popor închinat grandorii și imensității naturii.

Fig. 35. Ceramică Shigaraki: recipient de apă utilizat la ceremonia ceaiului, perioada Edo timpurie (*Academia de Arte din Honolulu, Donația Robert Allerton, 1964* [3311.1])

Pictorii din epoca Song nu încercau să reproducă natura așa cum este ea în realitate; ei utilizau mai degrabă trăsături îndrăznețe și chiar temerare de pensulă pentru a surprinde, în liniile lor mari, scene stilizate de păduri pierdute în ceață, râpe abrupte, cascade și munți maiestuoși (cei mai îndepărtați par deseori pe punctul de a se topi în spațiu). Figurile omenești schițate în aceste peisaje sunt în general minuscule. Le vedem – insignifiante imagini înghițite de infinitul universului – ca drumeți singuratici ce se mișcă domol pe cărări de munte, sau ca pustnici în bordeiele-chioșc cuibărite pe versanții falnicelor piscuri.

Trăsătura de penel specifică epocii Song datorează mult tehnicilor caligrafiei, și se obișnuiește de fapt să se discute despre acest gen de trăsătură de penel în termenii celor trei stiluri fundamentale ale scrisului caligrafic chinezesc: „static", „mișcat" și „rapid" (*kai*, *gyo*, *so* – n. tr.). Primul dintre acestea se caracterizează prin trăsături groase, angulare, cel de-al doilea prin linii subțiri și mai cursive, iar cel de-al treilea – stilul rapid – prin înfloriturii impresioniste și „stropi de cerneală". Unii artiști preferau să picteze cu precădere într-un stil sau altul. Mulți le foloseau însă pe toate cele trei simultan: stilul static pentru prim-plan, cel mișcat pentru distanțele medii, iar cel rapid pentru arierplan.

Pictura monocromă din epoca Song prezenta un deosebit interes pentru japonezii din Evul Mediu, deoarece folosirea cernelii negre era întru totul compatibilă cu înclinația epocii spre rece, uscat și solitar. În prima fază de pictură în stil Song, în veacul al XIV-lea, artiștii japonezi s-au consacrat în primul rând artei portretului și redării figurii omenești; începând cu secolul al XV-lea însă, ei s-au aplecat tot mai mult asupra artei peisajului.

Unul dintre cei mai mari maeștri ai picturii monocrome din secolul al XV-lea a fost Shūbun (mort în anul 1450), preot zen de la Templul Shōkokuji (unul dintre cele Cinci Temple Zen [Gozan] din Kyoto). Deși Shūbun, care a pictat în al doilea sfert al veacului, este renumit pentru marea diversitate a subiectelor picturilor sale realizate cu o varietate de mijloace, singurele lucrări rămase până astăzi care i se atribuie sunt peisaje, prezente în principal pe paravane și uși culisante. De obicei, peisajul lui Shūbun este „vizionar", prin aceea că scena pe care o reprezintă, situată în China, este creată în întregime din imaginație (fig. 36). Ca și lucrările altor artiști ai vremii, opera lui Shūbun este de asemenea impresionistă, în sensul că spațiul nu e limpede diferențiat (adică sunt greu de apreciat adâncimile relative ale diverselor secțiuni ale unei picturi), iar munții, țărmurile stâncoase și celelalte elemente picturale par deseori suspendate sau incorect integrate în restul peisajului. Spre deosebire de acestea, peisajele realizate în stilul Song ale artiștilor chinezi sunt remarcabile în privința meticulozității cu care sunt construite: prim-planurile, spațiile intermediare și arierplanurile sunt limpede perceptibile și toate părțile picturii „fac un tot" într-o redare coerentă, deși stilizată, a unei imagini din natură.

Astfel, pare să existe o diferență fundamentală în abordarea peisajului la artistul chinez de stil Song și la pictorii japonezi precum Shūbun, diferență ce pare să constea în faptul că artistul chinez era

Fig. 36. Peisaj atribuit lui Shūbun (*Muzeul de Artă din Seattle*)

interesat de filozofie în aceeași măsură în care era preocupat de estetică. Întemeindu-se pe tradiția sa confucianistă, el și-a dat silința să reprezinte în natură tipul de armonie și totală concordie ale părților ce trebuie să domnească în mod ideal în societatea omenească. Cu alte cuvinte, artistul chinez a încercat să confere operei o dimensiune socială; și cu cât mai mult sens structural și de adâncime putea să integreze în peisajele sale, cu atât mai profundă era filozofia lucrării.

Japonezii, pe de altă parte, n-au tratat nicicând natura din arta lor în sensul universalist de a încerca să discearnă în ea vreo ordine sau vreo structură plină de măreție; cu atât mai puțin au încercat ei să asocieze idealul de ordine în societatea umană cu armonia naturii. Mai degrabă, ei au înfățișat în mod caracteristic natura – în poezie, pictură și alte arte – în fulgurante viziuni specifice. Maestrul pictor chinez de epocă Song poate admira muntele bunăoară pentru durabilitatea și trăinicia sa, dar artistul japonez reprezentativ (fie el din secolul al XV-lea sau din oricare altă perioadă) e mai interesat de aspectele schimbătoare ale muntelui: cum arată, de pildă, când este acoperit de zăpadă ori când e parțial învăluit în ceață sau nori.

Discipolul și urmașul lui Shūbun a fost Sesshū (1420–1506), care a fost și el afiliat, ca preot, la Templul zen Shōkokuji. La scurt timp după izbucnirea Războiului Ōnin, el a făcut o călătorie la Yamaguchi, în provinciile vestice din insula Honshu, unde a intrat sub patronajul familiei de *daimyō* Ōuchi. Cu ajutorul acestui clan, Sesshū s-a dus în China dinastiei Ming în anul 1467, rămânând acolo până în 1469. În timpul acestei ședere de doi ani peste hotare, el a călătorit mult și a realizat numeroase schițe și picturi reprezentând mediul rural din China. În mod poate ciudat, Sesshū s-a inspirat în mică măsură din opera artiștilor Ming contemporani. Mărturisea că idolii săi rămăseseră venerabilii maeștri ai picturii monocrome Song și compatriotul său Shūbun.

Cu toate acestea, putem observa o schimbare radicală la peisajele pictate de Sesshū în comparație cu cele ale lui Shūbun. În locul scenelor de atmosferă, nediferențiate spațial, cu munți „plutitori" și alte lucruri asemenea, găsim suprafețe aplatizate și deseori o totală neglijare a perspectivei bazate pe adâncime. *Peisaj de iarnă* (fig. 37) ilustrează noile trăsături majore ale artei lui Sesshū. Deși scena are deschidere spre munții din arierplan, nu există senzația de pregnantă profunzime; iar munții în sine nu sunt chiar tridimensionali, ci seamănă cu niște decupaje sprijinite pe fundal; partea cea mai surprinzătoare a peisajului de iarnă e totuși cea superior-centrală, unde o

Fig. 37. *Peisaj de iarnă* de Sesshū (*Muzeul Național din Tokyo*)

linie neagră în zigzag apare în imagine ca o lacrimă, iar lângă ea se află un mozaic abstract de suprafețe, ce seamănă izbitor cu lucrarea unui pictor cubist modern.

Până în epoca în care a trăit Sesshū, se împământenise obiceiul în rândul artiștilor de a-și semna sau de a-și pecetlui cu ștampila personală toate lucrările. Ca urmare există puține îndoieli privind autenticitatea numeroaselor tablouri ale sale care s-au păstrat. Una dintre cele mai renumite lucrări ale lui Sesshū, aflată în posesia descendenților familiei Ōuchi din Yamaguchi, este un rulou peisajer orizontal de cincisprezece metri lungime și patruzeci de centimetri lățime cunoscut sub numele de *Ruloul cel lung cu peisaj*. El îl călăuzește pe spectator, care-și plimbă ochii de la dreapta la stânga, de-a lungul unui șir de decoruri peisajere și anotimpuri mereu schimbătoare, dar integrate. Pasiunea specială a lui Sesshū pentru trăsăturile de penel hotărâte, angulare, caracteristice stilului static, este cât se poate de evidentă în acest rulou. Tot aici putem observa de asemenea – în plus față de propensiunea, prezentă în *Peisaj de iarnă*, de a aplatiza suprafețele – preferința tot mai pronunțată a pictorilor japonezi, începând cu veacul al XVI-lea, pentru plasarea decorativă a obiectelor.

O altă pictură remarcabilă a lui Sesshū este ruloul vertical, *kakemono*, care înfățișează Ama-no-Hashidate, un golf pe coasta Mării Japoniei, la nord-est de Kyoto (fig. 38). Sesshū folosește un stil plin de delicatețe pentru a reprezenta acel minunat cadru montan și apa, iar insolitul banc de nisip acoperit de pini care se întinde până aproape de intrarea în golf pare cât se poate de bine ales. Cel mai important din punctul de vedere al evoluției picturii monocrome japoneze este faptul că el a pictat aici un loc real din Japonia, și nu pur și simplu o reprezentare idealizată a vreunei scene specific chinezești.

Ar fi plăcut să discutăm și despre alte genuri de pictură realizate de Sesshū – inclusiv portrete și reprezentări de flori și păsări –, care au contribuit, de asemenea, la reputația de cel mai mare pictor al Japoniei, conform multora dintre criticii de artă. Spațiul însă nu ne permite decât câteva comentarii cu privire la un gen de peisaj monocrom în care a excelat, și anume peisajul realizat în întregime în stil rapid „cu stropi de cerneală". Cel mai cunoscut dintre ele este ruloul vertical de la Muzeul Național din Tokyo pictat în 1495 (fig. 39). E o reprezentare abstractă de copaci pe o mică insulă sau o ridicătură de pământ, cu munți uriași abia vizibili în fundal. Deși la prima vedere această pictură pare ceva schițat „la repezeală" de Sesshū, o examinare mai atentă dezvăluie cât de minunată este această creație.

Fig. 38. Golful Ama-no-Hashidate, de Sesshū (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

Fig. 39. Rulou cu peisaj realizat „cu stropi de cerneală“ de Sesshū
(*Muzeul Național din Tokyo*)

Se disting, bunăoară, detalii precum acoperișuri de clădiri din apropierea malului apei și vâslași într-o barcă în larg. Tocmai în picturi foarte sumare, impresioniste, de acest gen putem înțelege mai direct puternica emoție în fața naturii care motiva artiști ca Sesshū.

O formă majoră de artă care a fost puternic influențată de pictura monocromă în epoca Muromachi a fost arhitectura peisajeră. Originea atașamentului manifestat de japonezi față de grădini se află, desigur, în animismul șintoist – credința că spiritele *kami* sălășluiesc în natură – și s-a manifestat din timpuri străvechi, prin delimitarea sau marcarea pe sol – uneori doar cu stânci (formând suprafețe numite *iwasaka*), alteori cu stânci legate între ele cu frânghii balante (*himorogi*) – a unor incinte sacre. Stâncile erau considerate sălașuri favorite ale spiritelor *kami* și, ca în toate grădinile japoneze ulterioare, stâncile pentru *iwasaka* și *himorogi* au fost utilizate în starea lor naturală, nefiind sculptate sau alterate în vreun alt mod. Vedem aici primele exemple ale esteticii firescului, care a fost un principiu fundamental al grădinilor japoneze de-a lungul secolelor. Chiar și în forma sa cea mai stilizată, grădina japoneză a fost întotdeauna concepută ca reprezentare a unui cadru natural. Antiteza sa e grădina amenajată geometric, stil deseori preferat în Occident și care este bazat pe impunerea asupra naturii a conceptelor umane privind modelarea spațiului.

Cronicile fac cunoscut că, cel puțin începând de la mijlocul veacului al VIII-lea, aristocrații japonezi aveau în mod obișnuit grădini în jurul caselor; iar în epoca Heian, după cum am văzut, a luat ființă un tip de grădină standard odată cu dezvoltarea arhitecturii – lipsite de un plan precis – stil *shinden* a reședințelor curtenești. Situată nemijlocit în fața casei, grădina era construită în jurul unui lac alimentat de la un pârâu, cu o mică insulă artificială în mijloc. Pentru curtenii Heian iubitori de plăceri, o astfel de grădină era deopotrivă un izvor de delicii vizuale și un cadru excelent pentru petreceri în aer liber.

Mai târziu în epoca Heian, odată cu creșterea în popularitate a budismului Tărâmului cel Curat, stilul *shinden* din arhitectură și din arta grădinilor a fost adaptat la construcția templelor, care au fost imaginate drept reprezentări pe pământ ale paradisului lui Amida din ținutul de la soare-apune al universului. Unul dintre cele mai timpurii și mai frumoase exemple ale acestui gen de temple a fost, desigur, Byōdōin din Uji.

Pe parcursul epocii medievale, japonezii, continuând să păstreze elementele tradiționale ale grădinii lor – iazul, fluxul de apă (îndiguit de multe ori la un anume punct pentru crearea unei mici cascade) și

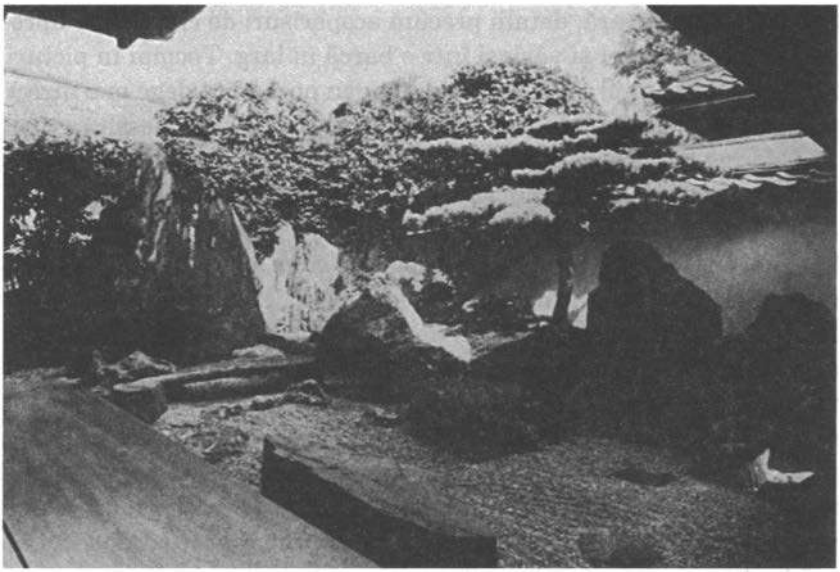

Fig. 40. Grădina centrului de cult Daisen-in al Templului Daitokuji
(*fotografie de Joseph Shulman*)

insula artificială –, au început să experimenteze, în modalități noi și abstracte, folosirea stâncilor. Deschizătorul de drumuri în astfel de experimente a fost preotul zen Musō Sōseki (1275–1351), proiectantul celebrei grădini cu mușchi de la Saihōji din Kyoto. Musō și succesorii săi au folosit din ce în ce mai mult stânci de mărimi și cu structuri diferite, pentru a reprezenta atât formațiuni naturale, cât și structuri făcute de mâna omului – munți, țărmuri stâncoase, cascade și poduri. În plus, ei au folosit nisipul și pietricelele albe ca „apă", și astfel, în unele dintre creațiile lor, au eliminat lacul, care fusese, vreme de multe veacuri, atributul central al grădinii japoneze.

În timpul și după epoca Higashiyama au fost amenajate cele mai frumoase grădini medievale cu stânci golașe, cunoscute drept *kare-sansui*, „peisaje uscate", toate în zonele din jurul templelor zen. Unele dintre aceste grădini, precum cea de la centrul de cult Daisen-in al Templului Daitokuji din Kyoto, sunt reproduceri în miniatură ale unor scene din natură. În grădina de la Daisen-in, bunăoară, vedem în fundal mai multe stânci impozante, reprezentând munți falnici; iar în plan mediu există o stâncă plată, ca un pod, pe sub care curge un „râu" de nisip alb (fig. 40). Acest *kare-sansui* și altele sunt foarte asemănătoare unor picturi monocrome tridimensionale și sunt amenajate

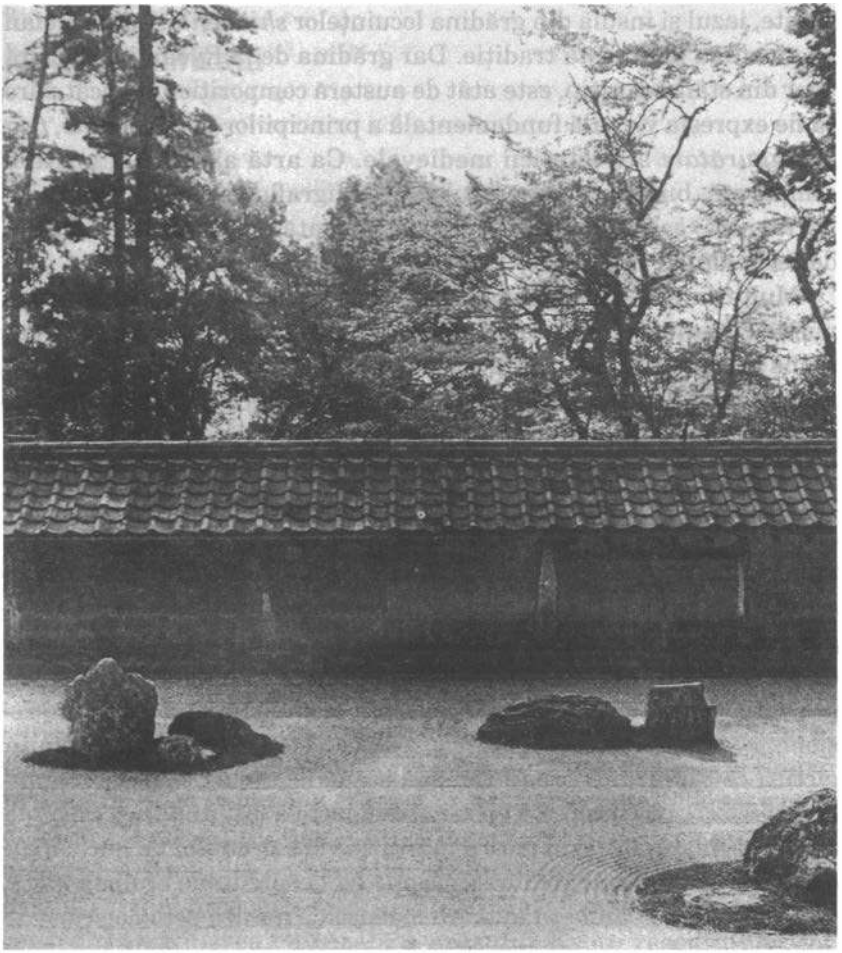

Fig. 41. Grădină la Templul Ryōanji (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

pe temeiul aceleiași estetici ca *sumi-e*. Deloc surprinzător, unii dintre artiștii monocromi de frunte, precum Sesshū și Sōami, au fost și mari proiectanți de grădini.

Poate că cea mai renumită grădină japoneză cu stânci este *kare-sansui* de la Templul Ryōanji din Kyoto (fig. 41). Formată dintr-o suprafață netedă, dreptunghiulară, cu nisip alb greblat și cu cincisprezece stânci așezate separat sau grupat, grădina Ryōanji este aparent o imagine a oceanului, cu insule ce ies la iveală pe suprafața lui. Reprezentarea uneia sau a mai multe insule pe ocean poate fi urmărită, pe firul istoriei, până la începuturile evoluției grădinilor, și,

firește, iazul și insula din grădina locuințelor *shinden* în epoca Heian își au sursa în această tradiție. Dar grădina de la Ryōanji, alcătuită doar din stânci și nisip, este atât de austeră compozițional, încât pare să fie expresia vizuală fundamentală a principiilor de *uscăciune*, *frig* și *singurătate* ale esteticii medievale. Ca artă abstractă, poate fi comparată, bunăoară, cu un rulou de caligrafie (cerneală neagră pe hârtie albă) sau cu o pictură *sumi-e* realizată în stil rapid cu „stropi de cerneală".

Multe dintre artele majore discutate în acest capitol – inclusiv ceremonia ceaiului, pictura monocromă și amenajarea grădinilor – au ajuns să fie considerate drept elemente constitutive ale unei „culturi zen" specifice Japoniei din epoca Muromachi. Fără îndoială că membrii preoțimii zen s-au numărat printre animatorii dezvoltării culturii medievale japoneze. Mai mult decât atât, aproape toate artele de la mijlocul și sfârșitul epocii medievale au fost guvernate de gusturi estetice – ca simplitatea, sobrietatea și preferința pentru decolorat, imperfect și auster (*sabi* și *wabi*) – care, deși nu erau de origine exclusiv zen, au ajuns să fie cu siguranță asociate cu atitudinea zen. Singura obiecție importantă față de sintagma „cultură zen" este aceea că ea poate fi interpretată ca însemnând cultură religioasă. Desigur, se poate susține că orice artă adevărată trebuie într-un fel să impresioneze spiritual sau religios. Cu toate acestea, exceptând anumite picturi ce reprezintă preoți zen sau scene legate de căutarea *iluminării* (*satori*), cultura zen a epocii Muromachi a fost o cultură esențialmente seculară. Aceasta pare o mărturie vie a gradului de laicizare a doctrinei zen în Evul Mediu: concepția sa despre lume era panteistă, iar relația sa cu omul era în mare măsură de natură psihologică.

6

Japonia unificată

Ultimul secol al perioadei Muromachi, ulterior Războiului Ōnin din anii 1467–1477, a fost, pe bună dreptate, numit epoca războaielor provinciale (*sengoku jidai* – n. tr.). Deși primele ei decade atestă înflorirea culturii Higashiyama, perioada este altminteri cea mai întunecată și mai tulbure din istoria Japoniei. Luptele se dezlănțuiseră dintr-un capăt în celălalt al țării. Shogunii Ashikaga au devenit total neputincioși, iar domeniile multor *daimyō* erau sfâșiate de sângeroase războaie între vasali sau de mari răscoale ale țăranilor.

Printre cei mai nemijlocit și grav afectați de Războiul Ōnin au fost curtenii de la Kyoto, purtători de atâta vreme în istoria Japoniei ai culturii tradiționale. Mulți dintre ei părăsiseră deja capitala în timpul războiului, ca să se pună la adăpost în altă parte, iar alții le-au urmat după încetarea ostilităților. Câțiva importanți curteni cu aptitudini artistice și științifice au acceptat invitația de a-i vizita pe mai bine așezații și mai prosperii *daimyō* din provincie, care voiau să insufle ceva din strălucirea culturală a orașului Kyoto reședințelor lor senioriale.

Înclinația culturală a curtenilor de la sfârșitul secolului al XV-lea se manifesta cu precădere în sfera colecționării de antichități. Aceștia au produs foarte puțină literatură sau artă notabilă, consacrându-se însă studiilor exegetice privind strălucitoarele opere poetice și în proză (*Kokinshū*, *Poveşti de la Ise* și *Povestea lui Genji*) ale predecesorilor lor din epoca Heian. Din ce în ce mai zeloși în rolul lor de conservatori ai trecutului, ei au inventat chiar interpretări secrete sau oculte ale acestor opere clasice, pe care, presați din pricina situației lor economice tot mai precare, au căutat să le vândă.

Asemenea clasei curtenești în general, familia imperială a avut și ea mult de suferit în perioada războaielor provinciale. Împărații,

deși au rămas teoretic suverani peste pământul țării, au fost multă vreme simple figuri de ceremonie la Curte. Cam din vremea Războiului Ōnin ei s-au retras treptat din toate funcțiile, în afara celor esențiale de la Curte, și deseori erau puși în incomoda situație de a nu putea acoperi nici cheltuielile necesare acestor ceremonii. Încoronarea unui împărat la începutul secolului al XVI-lea, bunăoară, a fost amânată pentru o perioadă de peste douăzeci de ani din lipsă de fonduri.

Un alt grup a cărui influență a fost mult diminuată prin Războiul Ōnin a fost cel al preoților zen de la Cele Cinci Temple (Gozan) din Kyoto. Dimpreună cu cei de la Curte, preoții zen de la Gozan depindeau esențialmente de patronajul shogunatului Ashikaga, în special în privința posibilității pe care acest patronaj le-o oferea de a însoți misiunile culturale și comerciale în China dinastiei Ming. Odată cu prăbușirea shogunatului ca organ central de guvernare în timpul Războiului Ōnin, inițiativa în comerțul cu China dinastiei Ming a fost asumată tot mai mult și mai mult de anumite familii *daimyō* din Kyushu și regiunea de la Marea Interioară. Am remarcat că preotul zen și artistul Sesshū, deși ținând formal de Templul Shōkokuji din Kyoto, a părăsit capitala în timpul Războiului Ōnin și s-a stabilit pe domeniile clanului Ōuchi, iar ulterior a călătorit în China sub auspiciile Ōuchi. Sesshū a fost cu-adevărat cea mai vestită personalitate atrasă în acei ani de clanul Ōuchi în încercarea lor de a transforma Yamaguchi, capitala lor seniorială, într-un „Kyoto de la soare-apune".

Deși epoca războaielor provinciale a fost o vreme de mari răsturnări și de tulburări aparent fără sfârșit, putem vedea în retrospectivă că însemnate procese instituționale erau în curs în societatea japoneză, mai cu seamă în evoluția administrației la nivel regional, ce vor face posibilă unificarea rapidă a țării la sfârșitul secolului al XVI-lea. Anumiți *daimyō*, ca Ōuchi, au reușit să supraviețuiască Războiului Ōnin și urmărilor sale; dar cele mai multe dintre casele celorlalți mari *daimyō* din perioada Muromachi timpurie au fost distruse în ultimele decade ale secolului al XV-lea. Treptat, în prima parte a secolului al XVI-lea s-a ridicat o nouă clasă de baroni locali ca stăpâni de latifundii, care, deși mai mici în general decât posesiunile teritoriale ale *daimyō* de dinainte de Războiul Ōnin, erau mai strict organizate ca unități autonome, capabile să supraviețuiască în vremuri de constante conflicte civile.

Acești noi *daimyō* din epoca războaielor provinciale erau oameni puternici și, într-un fel, progresiști, care-și consacrau întreaga energie întăririi și extinderii dominației lor senioriale. Și-au organizat vasalii

în unități mai stabile de luptă, au alcătuit coduri juridice care să se potrivească împrejurărilor schimbate din epocă și au adoptat mai multe politici de încurajare a dezvoltării agricole și comerciale, și chiar de exploatare, prin operațiuni miniere și altele asemenea, a resurselor neagrare ale domeniilor lor.

Până la mijlocul secolului al XVI-lea, o mare parte a Japoniei era deja sub controlul acestei noi clase de *daimyō*, iar condițiile erau îndeplinite pentru o competiție generală între cei mai puternici dintre ei, în vederea asumării sarcinii de restabilire a ordinii în întreaga țară. Unificarea și instaurarea unei hegemonii militare de durată au fost în cele din urmă duse la bun sfârșit de trei mari căpetenii militare – Oda Nobunaga (1534–1582), Toyotomi Hideyoshi (1536–1598) și Tokugawa Ieyasu (1542–1616) –, toți trei proveniți din regiunea orașului Nagoya de astăzi, la jumătatea distanței dintre provinciile centrale și Kantō.

Nobunaga a făcut primul pas important spre unificare când și-a îndreptat armata asupra orașului Kyoto, în 1568. Cinci ani mai târziu, el l-a înlăturat de la putere pe shogunul-marionetă Ashikaga, dizolvând astfel oficial muribundul shogunat Muromachi. Nobunaga a început apoi să-și extindă forțele în afara orașului Kyoto, învingând diferiți inamici, între care alți *daimyō*, membri ai sectelor budiste și grupuri de țărani luptători. Războinic dârz și necruțător, Nobunaga îi pedepsea deseori fără milă pe cei care i se opuneau. Poate că cel mai izbitor exemplu în acest sens a fost atacul său din 1571 asupra Templului Enryakuji de pe muntele Hiei, ai cărui monahi refuzaseră atât să i se alăture, cât și să rămână neutri în lupta pentru controlul zonei centrale a țării. Încercuind muntele Hiei, forțele lui Nobunaga au mărșăluit în sus, pe versanții muntelui Hiei, nu doar distrugând miile de clădiri care alcătuiau complexul religios, ci și omorându-i pe fiecare dintre cei pe care i-au întâlnit, de la monahi până la numeroșii oameni obișnuiți care se refugiaseră din satele învecinate la sanctuarul de pe munte. Astfel, într-o sângeroasă urgie, Nobunaga a șters de pe fața pământului cel mai mare centru științific și religios al vechii Japonii.

În 1582, în timp ce se pregătea să-și îndrepte armele împotriva provinciilor din vest, Nobunaga a fost asasinat la vârsta de patruzeci și nouă de ani de unul dintre generalii săi. Moartea i-a fost rapid răzbunată de un alt general, Hideyoshi, care și-a asumat rolul de unificator și, în răstimp de opt ani, a adus restul Japoniei sub controlul său. Hideyoshi, probabil cel mai mare comandant militar din istoria

Japoniei, s-a ridicat prin propriile sale forțe din rândurile țărănimii și a devenit conducătorul țării, o carieră ieșită din comun chiar și în vremurile acelea nestatornice.

Deși invincibil în marșul său spre putere în Japonia, Hideyoshi a eșuat lamentabil în cele două încercări ale sale de a invada Coreea în anii 1592 și 1597. El ar fi fost motivat să întreprindă aceste acțiuni riscante atât din dorința de a cuceri noi ținuturi, cât și din intenția de a forța crearea de noi căi de comerț cu continentul. Prima încercare de invazie a fost respinsă de armatele chinezești care au atacat dinspre nord, traversând râul Yalu, iar cea de-a doua s-a terminat odată cu moartea lui Hideyoshi, în 1598.

Când Hideyoshi a murit, el a lăsat drept succesor un fiu încă mic, dar nu după mult timp s-a iscat o luptă pentru putere în care s-au confruntat două mari grupări de *daimyō*. Căpetenia uneia dintre acestea a fost Tokugawa Ieyasu – un *daimyō* stabilit de-acum la Edo (orașul Tokyo de astăzi), în regiunea Kantō –, care l-a slujit credincios pe Nobunaga, iar mai târziu i s-a supus fără tragere de inimă lui Hideyoshi. Victoria grupării lui Ieyasu asupra coaliției de adversari într-o confruntare decisivă la Sekigahara, în 1600, a permis căpeteniei Tokugawa să impună o nouă hegemonie asupra Japoniei și să instaureze o cârmuire militară, cunoscută drept shogunatul Tokugawa, care avea să dureze până în zorii timpurilor moderne, la finele secolului al XIX-lea.

Epoca unificării sub conducerea lui Nobunaga, Hideyoshi și Ieyasu a fost deosebit de animată și interesantă în istoria Japoniei premoderne nu doar din cauza acțiunilor militare spectaculoase ale celor trei mari unificatori, ci și pentru că în Japonia au sosit europenii. Portughezii sunt cei care au fost în fruntea expedițiilor maritime în secolul al XV-lea de-a lungul coastei Africii și în apele Asiei. Ei au făcut ocolul Capului Bunei Speranțe și au ajuns în India în 1498; apoi, în decurs de vreo cincisprezece ani, au pătruns în China, unde, în 1559, au pus bazele unui centru comercial stabil, la Macao. Negustorii portughezi au pus pentru prima oară piciorul pe pământul Japoniei în jurul anului 1543,[1] duși de un vas chinezesc cu pânze pe mica insulă Tanegashima din apropiere de Kyushu.

Misionarii creștini și-au făcut la scurt timp apariția în Japonia, pe urmele negustorilor portughezi. La vremea aceea, Europa era cuprinsă de flacăra Contrareformei, iar regele Portugaliei îi finanța pe cei din recent formata și militant activa Societate a lui Isus. Sfântul Francisc

Xavier (1506–1552), unul dintre conducătorii iezuiților, este cel care a inaugurat de fapt activitatea misionarilor creștini în Japonia. În răstimpul șederii sale acolo, între 1549 și 1551, simpatia lui pentru poporul japonez, precum și optimismul acestuia față de perspectivele convertirii multora dintre ei au sporit considerabil. Comparându-i pe japonezi cu alții pe care iezuiții încercau să-i convertească, Xavier remarca: „Judecând după oamenii pe care i-am întâlnit până în prezent, aș spune că japonezii sunt cel mai bun neam descoperit până acum și nu cred că le veți găsi perechea printre popoarele păgâne."[2] Un altul dintre cei dintâi misionari iezuiți veniți în Japonia spunea: „Acești japonezi sunt mai dispuși decât oricare alt popor din lume să îmbrățișeze Sfânta noastră Credință."[3]

Fără îndoială că printre motivele pentru care Xavier și ceilalți vizitatori europeni din acea vreme ai Orientului Îndepărtat manifestau o anume preferință pentru japonezi față de alte popoare asiatice întâlnite se aflau condițiile conflictuale, feudale din Japonia veacului al XVI-lea, care le amintea atât de mult de situația de acasă. Iezuiții mai ales, cu înclinația lor pentru ordine marțială și disciplină, puteau aprecia nemijlocit stilul de viață riguros al clasei samurailor. Iată câteva dintre observațiile lor cu privire la spiritul marțial japonez:

> „Japonezii sunt mult mai curajoși și mai războinici decât poporul Chinei, al Coreei, al insulelor Ternate și toate celelalte neamuri dimprejurul Filipinelor."
>
> „Nu există neam pe lume care să se teamă mai puțin de moarte."
>
> „Îmi închipui că nu există popor în lume mai scrupulos când e vorba de onoare ca japonezii, fapt pentru care nu vor suporta nici măcar o singură insultă sau un cuvânt spus cu mânie."[4]

Cea mai mare parte a operei misionare a iezuiților în prima decadă și ceva de la sosirea lor în Japonia s-a limitat la domeniile *daimyō* din Kyushu, unde vasele comerciale ale portughezilor făcuseră primele lor escale. Până la ascensiunea lui Nobunaga n-au fost suficiente condiții ca ei să-și extindă activitatea spre alte părți ale țării, în special spre centrul acesteia. Nobunaga a manifestat el însuși o atitudine destul de favorabilă față de părinții creștini și, în mai multe împrejurări, le-a acordat întrevederi personale. Un aparent motiv al bunăvoinței sale a fost speranța lui că iezuiții ar putea fi utili, cel puțin la nivel de doctrină, în lupta împotriva sectelor budiste din zona capitalei, care se opuneau ascensiunii sale.

Și Hideyoshi s-a purtat prietenos cu iezuiții în primii săi ani de hegemon militar. Era foarte interesat de comerțul exterior și, printr-o atitudine binevoitoare față de misionari, a vrut să atragă în Japonia

un număr crescând de vase portugheze. Hideyoshi și-a trimis și el propriile vase (numite „corăbii cu peceți purpurii" – *shuinsen* [n. tr.], de la documentele de autorizare prevăzute cu astfel de peceți), iar negustori japonezi puteau fi văzuți în acei ani în porturile unor țări depărtate, ca Filipine, Cambodgia și Siam.

Vasele portugheze ancoraseră la început în diferite porturi de pe coastele de nord și vest ale insulei Kyushu. De cele mai multe ori, porturile pentru escală erau alese în funcție de toleranța *daimyō* locali sau de atitudinea lor binevoitoare – sau nu – față de creștinism. Neîndoielnic că trecerea, cam în această perioadă, la creștinism a unor *daimyō* din Kyushu s-a datorat parțial, dacă nu în întregime, dorinței lor de a-i atrage pe negustorii portughezi. Unul dintre cei mai importanți *daimyō* creștini a fost Ōmura Sumitada, care în 1570 a deschis portul Nagasaki, de pe domeniile sale, pentru comerțul cu portughezii, iar zece ani mai târziu l-a cedat spre a fi administrat de iezuiți.

La sfârșitul anilor 1580, când Hideyoshi a ajuns cu campania sa de unificare la Kyushu, Nagasaki s-a transformat dintr-un mic sat de coastă într-un înfloritor oraș-port, cu un mare procent de convertiți creștini în rândul populației sale. Perspectivele care se deschideau comercianților portughezi și misionarilor iezuiți în Japonia erau într-adevăr luminoase. Apoi, în 1587, fără nici un avertisment sau punere în vedere, Hideyoshi a declarat „naționalizarea" orașului Nagasaki și le-a poruncit misionarilor iezuiți să părăsească țara în douăzeci de zile. Hideyoshi n-a dat niciodată curs în totalitate decretului său împotriva misionarilor, deoarece se temea să nu-i îndepărteze și pe comercianții portughezi. Totuși faptul că l-a emis sugerează existența unui sentiment anticreștin în creștere în cercurile conducătoare din Japonia, sentiment ce avea să atingă o mare intensitate în următoarele decenii.

Portughezii și alți europeni – printre care spanioli, olandezi și englezi – care au vizitat Japonia la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de-al XVII-lea au fost calificați de-a valma de japonezi (după obiceiul chinezesc) cu apelativul *namban*, „barbari din sud", deoarece veneau dinspre mările de la sud. Din rațiuni practice totuși, așa-numita cultură *namban* a acestei epoci consta din forme de tehnologie, cultură și cunoștințe generale occidentale introduse în Japonia de iezuiți.[5] De departe centrul culturii *namban* a fost Nagasaki, unde influența iezuită și portugheză s-a simțit pregnant chiar și după naționalizarea întreprinsă de Hideyoshi în 1587.

Printre primele obiecte pe care le-au introdus portughezii în Japonia au fost armele de foc occidentale, în special archebuzele ce se încărcau prin țeavă, un soi de arme asemănătoare puștilor, mai mici oarecum decât muscheta, preferate de portughezi și spanioli. Japonezii s-au apucat numaidecât să fabrice aceste arme și au și importat cât au putut de multe din Europa. În zece ani, seniorii locali, *daimyō*, le foloseau deja în număr mare în bătălii. E interesant de observat că era chiar perioada – mijlocul secolului al XVI-lea – când avea loc în Europa o revoluție pe plan militar, datorită utilizării pe scară largă, pentru prima oară în război, a armelor de mână. Oricât de surprinzător poate părea, Japonia – practic necunoscută până atunci europenilor și, cu siguranță, din cauza distanței foarte mari la care se afla, nevizitată de ei – trecea printr-o revoluție militară similară, ca urmare a introducerii armelor de foc europene. Animatorul acestei revoluții militare a fost Oda Nobunaga, socotit drept organizatorul primei mari unități de pușcași din armata japoneză.

Nobunaga a împărțit pedestrimea armatei sale în trei unități, după tipul de armă: pușcași, arcași și sulițași. Problema majoră a armelor de foc din această perioadă era, în afară de imprecizia lor, timpul necesar pentru a le reîncărca. În răstimpul reîncărcării armelor de foc, arcașii și sulițașii trebuiau să preia șarja și să mențină atacul împotriva inamicului. Problema reîncărcării se putea rezolva și prin împărțirea pușcașilor în grupuri, care să tragă focuri cu schimbul sau în salvă. Se pare că Nobunaga este, de fapt, primul comandant din lume care a pus în valoare focul în salvă. Geoffrey Parker, descriind bătălia de la Nagashino din 1575, în care armele de foc ale lui Nobunaga au înfrânt cea mai bună armată călare din țară (cavaleria familiei Takeda), scrie: „Comandantul militar Nobunaga a desfășurat în această acțiune trei mii de pușcași în șiruri, antrenându-i să tragă în salve, astfel încât să mențină un baraj constant. Cavaleria adversă – ironic, a aceluiași clan Takeda care a fost deschizător de drumuri în folosirea armelor de foc – a fost anihilată. Scena bătăliei din filmul *Kagemusha* (*Războinicul din umbră*) de Akira Kurosawa oferă o reconstrucție plauzibilă, acțiunea propunându-și să reprezinte Nagashino."[6] Conform lui Parker, europenii au inventat tehnica salvelor abia în anii 1590, la vreo două decenii după japonezi.

Se spune adesea că portughezii i-au influențat pe japonezi și în construcția castelelor la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de-al XVII-lea (fig. 42). Aceasta a fost, cu siguranță, marea epocă a edificării de castele în Japonia, dar nu există dovezi că japonezii ar

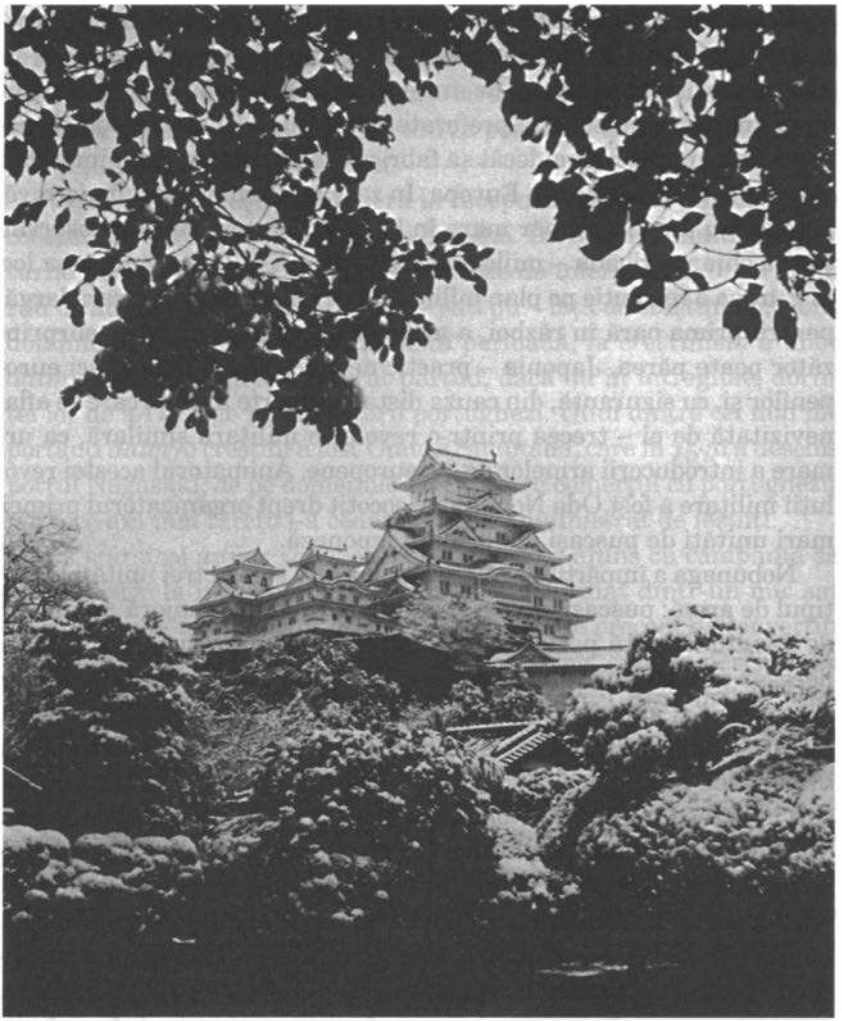

Fig. 42. Castelul Himeji (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

fi primit indicații sau ajutor portughez nemijlocit pentru realizarea acestor fortărețe. Mai degrabă, castelele din epoca unificării par să fie urmarea firească a intensificării ostilităților și a constituirii unor domenii senioriale mai trainic și mai rațional controlate.

În primele secole ale Evului Mediu, samuraii par să fi simțit într-o prea mică măsură necesitatea unor fortificații defensive solide. Deși existau uneori armate care încercau să apere câte o poziție cu orice preț, oștile medievale se retrăgeau de obicei când sorții nu erau de

partea lor, în vederea regrupării și continuării luptei în altă zi. În stilul de a purta război ce a prevalat până cel puțin la Războiul Ōnin, chiar și ocuparea unor orașe-cheie, precum Kyoto, rareori era socotită drept crucială din punctul de vedere al strategiei globale. Astfel, în timpul încleștărilor armate dintre Curtea de Nord și Curtea de Sud din secolul al XIV-lea, cei din tabăra Ashikaga, de câte ori li s-a părut cu neputință sau prea dificil să apere capitala, au renunțat în mai multe rânduri, temporar, să pună stăpânire pe ea în favoarea forțelor Curții de Sud. În acele zile, luptele erau purtate aproape în întregime de samurai, puțini țărani sau orășeni fiind înrolați în serviciul militar. Atâta vreme cât proviziile se găseau fără greutate în zonele rurale, orașele nu erau esențiale pe termen scurt nici măcar din rațiuni economice. De aceea, până la Războiul Ōnin, Kyoto n-a suferit decât rareori mari prejudicii materiale ca rezultat nemijlocit al războiului. Armatele veneau și plecau, dar orașul a continuat să funcționeze, mai mult sau mai puțin, ca de obicei.

Noua generație de *daimyō* care s-a remarcat în epoca războaielor din provincie și-a mărit domeniile treptat, concepând cu fiecare etapă noi tipuri de fortificații care să-i satisfacă necesitățile militare, economice și administrative. La începutul secolului al XVI-lea, cea mai obișnuită fortăreață sau „castel" era un fel de structură de lemn construită pe un deal, loc ales exclusiv datorită posibilităților de apărare. Stăpânul, familia sa și personalul locuiau la poalele dealului și foloseau castelul numai când erau atacați.

Cum *daimyō* își extindeau hegemonia asupra unor teritorii din ce în ce mai vaste, ei au început să-și ridice castelele în zone de câmpie. Unii și-au ales zone protejate de munți sau cu mase de apă în partea din spate; alții însă – mai cu seamă cei încununați de succes, cam de pe vremea ascensiunii lui Nobunaga – și-au înălțat castelele în câmp deschis sau la șes. *Daimyō* care-și construiau castele la câmpie se simțeau evident suficient de siguri în poziția lor de stăpâni locali ca să sacrifice avantajele militare ale unui teren mai puțin expus, în vederea transformării acestor fortărețe în centre administrative și comerciale ale domeniilor lor.

Primele castele adevărate, construite de-a lungul epocii unificării, se deosebeau de fortărețele ridicate anterior în primul rând prin masivele fundații de piatră, ca și prin dimensiunile și grandoarea edificiilor. Un preot iezuit a descris castelul pe care Nobunaga l-a ridicat la Azuchi, pe malul lacului Biwa, cu următoarele cuvinte pline de uimire și admirație:

> Pe culmea colinei din mijlocul orașului și-a construit Nobunaga palatul și castelul, care, ca arhitectură, soliditate, bogăție și grandoare, poate fi foarte bine comparat cu cele mai mari clădiri din Europa. Trainicele și bine construitele ziduri de piatră care-l înconjoară sunt de aproximativ paisprezece metri înălțime, și, pe alocuri, chiar mai înalte; în interiorul zidurilor, există multe case frumoase și stilate, toate poleite cu aur și atât de curate și de frumos alcătuite, încât par să atingă culmea eleganței omenești. Iar la mijloc, există un soi de turn căruia ei îi zic *tenshu* și care are, într-adevăr, o înfățișare mai nobilă și mai strălucitoare decât turnurile noastre. Are șapte etaje, fiecare dintre ele – atât în interior, cât și în exterior – fiind gândit într-o admirabilă concepție arhitecturală... [În interior,] pereții sunt decorați cu desene bogat pictate în aur și diferite culori. Unii sunt pictați în alb și au ferestrele smălțuite în negru, după cum e obiceiul la japonezi, și arată extrem de frumos, alții sunt vopsiți în roșu, alții în albastru, iar partea cea mai de sus este în întregime poleită cu aur.[7]

Hideyoshi a construit trei castele, unul în Kyoto, altul la Momoyama, imediat la sud de capitală, iar pe al treilea (o fortăreață deosebit de masivă) la Osaka. Din păcate, nici unul dintre castelele din epoca unificării n-a supraviețuit. De fapt, puține sunt castelele rămase în Japonia astăzi, și toate datează din perioada postunificare. Războiul și dezastrele naturale, laolaltă cu politica shogunatului Tokugawa de a limita dreptul de posesie și de întreținere a castelelor și-au spus cuvântul de-a lungul timpului. Pe lângă cele demolate sau lăsate în paragină în vremea lui Tokugawa, numeroase fortificații au fost distruse în bătăliile care au însoțit Restaurația Meiji din 1868; iar un castel ieșit din comun de frumos de la Nagoya a fost distrus în cursul unui atac aerian din al Doilea Război Mondial.

Chiar dacă nu mai există, castelul lui Nobunaga de la Azuchi și cel al lui Hideyoshi de la Momoyama au dat numele epocii culturale din timpul unificării țării. Numirea acestei epoci Azuchi-Momoyama (sau, din comoditate, doar Momoyama) este cât se poate de adecvată, având în vedere însemnătatea castelelor – așa cum sunt ele simbolizate de aceste două edificii celebre din punct de vedere istoric – în progresul general, cultural și în alte domenii, din acești ani fascinanți. Deoarece castelele au slujit nu doar ca fortificații, ci și drept centre de dezvoltare urbană sub forma orașelor-cetate și ca simboluri ale autorității și opulenței materiale a seniorilor (*daimyō*).

În afara șanțurilor și a uriașelor ziduri de apărare din piatră, trăsătura distinctivă cea mai evidentă a castelului japonez a fost turnul principal cu mai multe etaje, sau donjonul (așa-numitul *tenshu*, menționat

nat în pasajul referitor la castelul Azuchi). Turnul tipic avea pereții albi tencuiți și un sistem complex de acoperișuri de țiglă, dispuse în pantă și arcuite, proiectate astfel încât fiecare acoperiș avea dimensiuni mai mici față de cel aflat nemijlocit dedesubtul său. Deși turnurile erau – datorită structurii zidurilor și acoperișurilor lor înclinate – relativ la adăpost de proiectilele incendiare, ele erau foarte vulnerabile la loviturile de tun. Dar artileria de tip occidental a fost introdusă în conflictele armate din Japonia abia la sfârșitul anilor 1580, cu puțin timp înainte de deplina unificare a țării realizată de Hideyoshi. Și în nici un caz turnurile castelelor japoneze de la sfârșitul veacului al XVI-lea n-au fost dintru început concepute ca bastioane militare „ale ultimei șanse". Mai degrabă, au fost proiectate să simbolizeze puterea și superioritatea stăpânilor lor. Aspectul lor exterior era impunător, iar interioarele erau amenajate cu grijă ca spații de locuit, decorate conform gusturilor dominante ale epocii. După cum vom vedea, unele dintre cele mai frumoase opere de artă din epoca Momoyama au fost executate pe paravane și uși culisante pentru a fi utilizate și expuse în interiorul castelelor.

Totuși, înainte de a examina mai îndeaproape cultura indigenă din epoca Momoyama, să revenim la exoticele valori ale culturii *namban*, adusă de peste mări de negustorii portughezi și de misionarii iezuiți, cultură ce a înflorit pentru o scurtă perioadă în acești ani.

Unul dintre cele mai remarcabile proiecte puse în practică de europenii acestei epoci în Japonia a fost inaugurarea unei tiparnițe iezuite. În perioada dintre 1591 și 1610, iezuiții, folosind mai ales tiparnița mobilă, au editat în jur de cincizeci de cărți în latină, portugheză și japoneză (folosind atât transcrierea cu grafie latină, cât și cea cu semne tradiționale). Majoritatea publicațiilor iezuite erau tratate religioase creștine, dar unele dintre ele aveau ca subiect limba și literatura. Printre cele câteva exemple de opere literare care ne-au parvenit, se numără o traducere în japoneză a *Fabulelor* lui Esop și o ediție cu litere latine, *romaji*, a celebrei opere medievale de război *Povestea clanului Heike*. *Heike* și alte narațiuni japoneze – despre care se cunoaște din consemnări că au fost scrise, la acea vreme, în *romaji* – erau în primul rând folosite de către misionari ca ajutor pentru învățarea limbii vernaculare.

Unul dintre lucrurile care a făcut să sporească renumele misionarilor iezuiți a fost activitatea de studiere a limbilor din țările unde făceau muncă de convertire. Dintre cei dintâi iezuiți din Japonia care

s-au remarcat în acest domeniu, nici unul n-a fost mai apreciat ca João Rodrigues (1561–1634), care s-a dus în Japonia de tânăr și și-a petrecut cea mai mare parte a vieții aici. Porecla sa „Rodrigues Tălmaciul" ni-l prezintă drept cel mai mare cunoscător al limbii japoneze dintre toți europenii epocii sale, slujind uneori drept tălmaci chiar și pentru hegemonul Hideyoshi. Pe lângă faptul că a scris o istorie masivă a Japoniei, Rodrigues s-a angajat în alcătuirea unui monumental studiu în portugheză despre limba japoneză, intitulat *Arta limbii japoneze* (*Arte da lingoa de Iapam*). În opinia lui C.R. Boxer, *Arta* lui Rodrigues poate fi considerată drept „punctul de pornire al studierii științifice a japonezei ca limbă"[8].

O altă activitate culturală în care iezuiții au excelat a fost introducerea artei occidentale a picturii în Japonia sub forma picturii în ulei și a gravurii în cupru. Iezuiții voiau să înzestreze cu picturi religioase nou-înființatele biserici creștine și pe credincioșii convertiți la creștinism care doreau să le expună în casele lor. Atât de mare era cererea pentru astfel de picturi, încât aceasta nu putea fi satisfăcută doar prin importul de lucrări de proveniență europeană; în consecință, iezuiții s-au văzut nevoiți să-i instruiască pe artiștii japonezi în tehnica picturii în stil occidental. Toate indiciile arată că japonezii au învățat repede să picteze în noul stil și au produs curând picturile dorite într-un număr mai mult decât suficient. Din păcate însă, majoritatea unor astfel de picturi realizate de artiști japonezi, ca și cele aduse din Europa, au fost distruse în secolul al XVII-lea, în timpul persecuțiilor împotriva creștinilor, și avem relativ puține lucrări rămase după care să putem judeca „arta creștină" japoneză din timpul și ulterior epocii unificării.

Deși o mare parte a artei *namban* era iconografică sau religioasă, au rămas și unele picturi sau gravuri realizate în manieră occidentală, cu subiecte europene reprezentând orașe, peisaje sau persoane laice. Unele dintre acestea din urmă sunt redate în lucrări din categoria portretisticii, iar altele reprezintă scene de gen, cu activități cotidiene cuprinzând episoade de muncă sau de destindere. Aceste picturi de gen inspirate de pictura străină sunt deosebit de interesante, deoarece, după cum vom vedea, cam aceasta e perioada în care japonezii au dezvoltat un nou stil, specific, în domeniul picturii de gen, stil ce a dus în cele din urmă la celebrele *ukiyo-e*, „picturi ale lumii plutitoare", din perioada Tokugawa.

O categorie de pictură de gen ce datează de la sfârșitul secolului al XVI-lea este așa-numitul paravan *namban*. Deși numite *namban*

pentru că înfățișează europeni din Japonia, aceste paravane sunt de fapt creații ale artiștilor japonezi ce lucrează în întregime sub semnul tradiției autohtone de artă a picturii.

Paravanele *namban* formează frecvent perechi și sunt adesea foarte asemănătoare în privința subiectului, unul redând plecarea caracei (mare vas comercial portughez înarmat) din Goa sau Macao, iar celălalt, sosirea lui la Nagasaki (fig. 43). Cel de-al doilea paravan îi arată pe pasageri înaintând de la țărm spre oraș, unde se amestecă printre persoanele – atât japonezi, cât și europeni – venite să-i întâmpine. Negustorii portughezi sunt redați cu capete excesiv de mici, picioare subțiri și pantaloni imenși, iar iezuiții sunt reprezentați în largi anterie clericale negre. Pe unele dintre paravanele *namban*, portughezii sunt însoțiți de slujitori de culoare (care-i încântau pe japonezi) și mână animale precum cai arabi, căprioare, păuni și elefanți. De asemenea, pe aceste paravane sunt deseori reprezentate biserici creștine, construite în stilul arhitectural al templelor budiste.

E cu neputință datarea acestor paravane *namban* mai degrabă stereotipe, deși multe dintre ele au fost pictate probabil pe la începutul sau mijlocul anilor 1590, când moda obiectelor occidentale atinsese în Japonia apogeul. Hideyoshi își stabilise lângă Nagasaki cartierul general în vederea invadării Coreei din 1592, iar această proximitate a trezit din nou în rândul elitei samurailor japonezi interesul pentru străini și obiceiurile lor. Iezuiții urmăreau să valorifice acest interes, în speranța de a câștiga mai multă înțelegere și de a compensa acțiunile anticreștine ale lui Hideyoshi din anii anteriori. Ei au fost norocoși să aibă la dispoziție un excepțional grup din Kyushu, format din patru japonezi creștini, specializați în „relații publice", care s-au dus de tineri, în 1582, în Europa, unde l-au vizitat pe Papa Grigore XIII la Roma. Revenind în 1590, cei patru tineri erau în posesia nu doar a unor informații însemnate despre Europa, ci și a diferite amintiri de călătorie, precum opere de artă, dispozitive mecanice și hărți.

Hideyoshi și sfetnicii săi, plănuind invadarea Coreei, au fost foarte impresionați de hărțile și tehnicile cartografice străine; iar alcătuirea hărților, multe dintre ele pictate în culori vii pe paravane pliabile și chiar pe evantaie, devenise la fel de populară în această vreme ca și realizarea de picturi *namban* cu sosirea marelui vas de comerț portughez. Cele mai multe dintre aceste hărți *namban* reprezintă fie întreaga lume, fie doar Japonia, și, în afară de redarea distorsionată, în planigloburi, a celor două Americi și a regiunilor nordice și nord-estice ale Asiei, ele apar drept respectabil de exacte. Mai mult decât

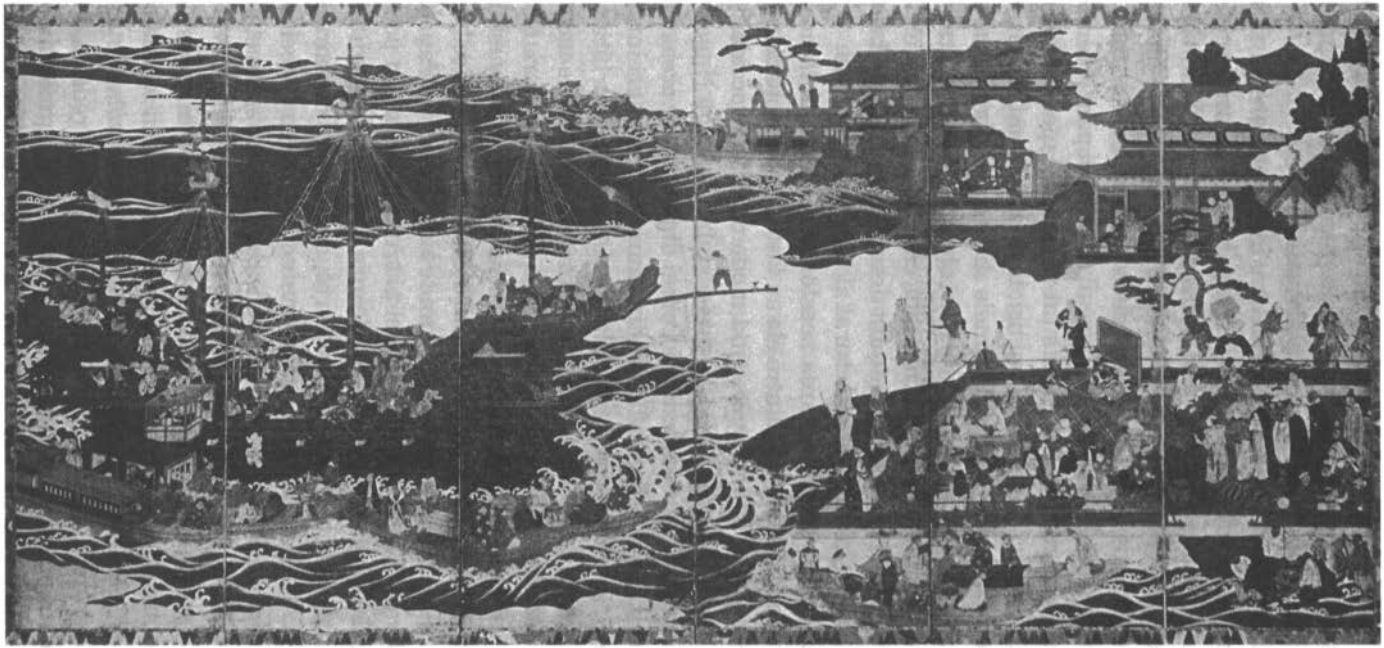

Fig. 43. Paravan *namban* („barbar de la miazăzi"), înfățisând sosirea marelui vas portughez la Nagasaki (*Muzeul de Artă din Cleveland*)

atât, planigloburile pun în evidență, prin variatele perspective din care au fost trasate, că Pământul este rotund (deși iezuiții refuzau, în predicile lor, să aprobe teoria copernicană – încă eretică – a rotației Pământului în jurul Soarelui).

Aspectul cel mai frivol al maniei pentru obiectele aduse din Occident în anii 1590 a fost imitarea de către japonezi, inclusiv de Hideyoshi, a stilului portughez de îmbrăcăminte și de podoabe personale. Măsura în care toate acestea au devenit o modă se poate citi într-o epistolă scrisă de un preot iezuit cam în această perioadă:

> Quambacudono (adică Kwampaku, Toyotomi Hideyoshi) s-a îndrăgostit atât de mult de veșmintele și costumele portugheze, încât el și slujitorii săi îmbracă frecvent aceste straie, așa cum o fac și toți ceilalți seniori ai Japoniei, chiar și aristocrații, cu mătănii de lemn pe piept, deasupra ultimului strat de veșminte, și, lateral sau atârnat de mijloc, câte un crucifix, iar uneori chiar și cu baticuri în mâini; unii dintre ei sunt atât de mânați de curiozitate, încât învață pe de rost *Pater Noster* și *Ave Maria* și se plimbă de-a lungul străzilor rugându-se, nu în bătaie de joc sau spre luarea în râs a creștinilor, ci pur și simplu din galanterie sau pentru că socotesc că e un lucru bun, care le va aduce prosperitate în lumea terestră. De aceea, ei își comandă pandantive de formă ovală, care să fie făcute în așa fel încât să conțină relicve cu imagini ale Domnului Nostru și ale Maicii Sale pictate pe sticlă, la prețuri mari.[9]

Dar nici unul dintre punctele de atracție ale japonezilor pentru cultura *namban* și pentru moda portugheză n-a fost suficient pentru a stăvili sentimentele anticreștine crescânde, care vor duce, după cum vom vedea, la severele persecuții din secolul al XVII-lea și, în cele din urmă, la expulzarea străinilor și la adoptarea unei politici de izolare națională. Deși olandezilor li s-a permis să continue comerțul la Nagasaki, creștinismul și obiceiurile occidentale au fost, în general, atât de total eradicate, încât abia dacă au rămas urme ale culturii *namban* în Japonia după mijlocul secolului al XVII-lea. Au rămas câteva elemente, cum ar fi armele de foc, tutunul, ochelarii și câteva cuvinte portugheze, ca *pan* (pâine), *karuta* (carte de joc) și *kappa* (pelerină din pai utilizată ca manta de ploaie), cât să ateste faptul că iezuiții și patronii lor au fost cu adevărat în Japonia timp de aproape un veac. De altminteri, prezența și influența lor culturală au fost într-o măsură însemnată șterse din memoria japonezilor până în epoca modernă.

Pe lângă arhitectură, pictura a fost arta care a captat în cea mai mare măsură spiritul viguros și expansiv al culturii interne din epoca Momoyama în perioada unificării. A fost o vreme în care au prosperat multe

stiluri de pictură și grupări de pictori. Dintre aceștia din urmă, de departe cei mai cunoscuți și cu mai mult succes au fost cei din gruparea Kanō, școală ce s-a perpetuat, prin descendenți direcți sau adoptați, din perioada medievală până în epoca modernă.

Originea Școlii Kanō poate fi urmărită începând cu Masanobu (1434–1530), membru al unei case de samurai, despre care se spune că a studiat cu Shūbun. Masanobu a acceptat postul – declinat mai întâi de Sesshū – de pictor oficial al shogunatului Ashikaga, în maniera *kanga*, sau chineză, pentru picturile monocrome Song sau Yüan. El a fondat astfel Kanō, linie de pictori profesioniști care lucrau la comandă în vederea satisfacerii cererilor patronilor samurai.

Deși Masanobu a înființat Școala Kanō, abia fiul și succesorul său Motonobu (1476–1559) a fost cel care i-a definit stilul și direcția de dezvoltare. Motonobu a fost, conform tuturor relatărilor, un adevărat eclectic. El a continuat tradiția Kanō a picturii monocrome *kanga*, care a continuat să influențeze aproape toți artiștii japonezi până în secolul al XVI-lea; dar Motonobu a folosit în mod liber și culorile prezente în stilul de pictură Yamato din arta autohtonă, care a fost elaborat în epoca Heian și și-a atins apogeul în marile rulouri cu pictură narativă din secolele al XII-lea și al XIII-lea.

Stilul Yamato a cunoscut declinul la începutul epocii Muromachi, la reluarea comerțului cu continentul și odată cu sporirea interesului (în final covârșitor) al artiștilor japonezi, în special al membrilor preoțimii zen, pentru pictura monocromă chineză. O suită de pictori cunoscuți drept Școala Tosa – ce fuseseră angajați de Curtea imperială ca artiști oficiali, așa cum cei din Școala Kanō primiseră să lucreze pentru shogunat – au urmat cu sfințenie tradiția Yamato de-a lungul întregii perioade Muromachi. Artiștii Tosa au produs însă puține opere remarcabile, iar realizările autohtone în dezvoltarea picturii au fost repuse în curentul dominant al operelor de artă japoneze abia când Kanō Motonobu a combinat stilurile Yamato și *kanga*. Ca pentru a pecetlui formal fuziunea manierei autohtone și a celei străine de pictură, Motonobu s-a căsătorit cu fiica lui Tosa Mitsunobu (date necunoscute), probabil cel mai bun din școala sa în epoca Muromachi și persoana de numele căreia este legată modesta renaștere a picturii Tosa în perioada Motonobu.

Cel mai mare reprezentant al Școlii Kanō din epoca Momoyama a fost Kanō Eitoku (1543–1590), care, după disoluția shogunatului Ashikaga în 1573, a fost angajat cu succes de noii hegemoni militari, Nobunaga și Hideyoshi. A fost un eveniment cardinal în istoria artei japoneze

când Eitoku a fost invitat de Nobunaga, în 1576, să-i decoreze interiorul noului său castel de la Azuchi. Deși castelul Azuchi nu s-a păstrat, știm din cronici despre marea varietate a picturilor – monocrome și colorate – care îl decorau: picturi cu flori, copaci, păsări, stânci, dragoni, phoenicși, teme budiste și înțelepți chinezi.[10]

Poate că nici un alt popor nu s-a străduit atât de mult ca japonezii să-și adapteze arta – în special pictura – evoluțiilor din domeniul arhitecturii domestice. Începând cel puțin cu epoca Heian, o mare parte a picturii laice japoneze a fost executată pe paravane pliante și uși culisante, principalele dispozitive pentru compartimentarea spațiului în reședințele aristocrației Heian. Chiar când s-a trecut de la stilul arhitectonic *shinden* la stilul *shoin* în epoca Muromachi, pictura se adaptase deja fără greutate nevoilor decorative suplimentare ale încăperilor *shoin*, prin producerea în număr mare a rulourilor verticale (*kakemono*), care erau agățate în noile firide (*tokonoma*). Dar abia în epoca Momoyama cerințele arhitecturii au influențat în modul cel mai pregnant orientarea picturii în Japonia. Pentru a decora spațiile mai ample ale pereților, ușile culisante și paravanele din încăperile castelelor Momoyama tipice, Școala Kanō și alți pictori contemporani au fost nevoiți să creeze un stil de artă nou, monumental.

Practicarea picturii pe paravane pliante (care în Japonia a fost adaptată și la ușile culisante de tip *fusuma*) își avea originea în China, un mare număr de picturi pe paravane realizate în stil chinezesc păstrându-se, din secolul al VIII-lea, la Shōsōin din orașul Nara. Dar odată cu evoluția picturii monocrome de inspirație zen din epoca Song, artiștii chinezi au renunțat la paravanul pliant ca suport pentru lucrările lor. Acești artiști, care făceau parte în primul rând din categoria oamenilor învățați, și-au dat seama că pictura monocromă de peisaje e mai potrivită pentru formate mai mici, precum rulourile de agățat pe pereți, lăsând, în general, decorarea paravanelor pe seama zugravilor și a altor artizani din categorii inferioare. În Japonia medievală, pe de altă parte, paravanul pliabil a rămas o formă de artă extrem de populară atât în rândurile aristocrației curtenești, cât și a celei războinice, și chiar cei mai renumiți pictori peisagiști, printre care Shūbun, au fost siliți să-și execute multe dintre lucrări pe panouri de paravane de mari dimensiuni. Lucrarea era una dificilă, căci subtilitatea și caracterul sugestiv al peisajelor monocrome puteau apărea ca semne de slăbiciune sau lipsă de gust pe un paravan format, bunăoară, din șase paneluri care măsurau cam un metru și jumătate înălțime și aproape patru metri lățime.

Sesshū a rezolvat parțial problema pictării de peisaje monocrome pe suprafețe mari folosind o trăsătură foarte viguroasă de penel, tehnică ce a fost adoptată și de artiștii Școlii Kanō. În plus, pictorii Kanō au trecut tot mai mult de la picturile cu peisaje la cele cu flori și păsări, care le ofereau ocazii mai favorabile de detaliere a prim-planurilor și de plasare decorativă a obiectelor. Deși Sesshū și alți artiști din epoca Muromachi realizaseră pe paravane scene cu flori și păsări, pictorii Kanō și confrații lor din epoca Momoyama sunt cei care au exploatat la maximum acest gen de subiecte tradiționale ale artei chinezești.

Componenta de care pictura pe paravan avea însă cu adevărat nevoie era culoarea, și tocmai acest element a fost, cu mult entuziasm, adăugat operei lor de artiștii Kanō în epoca Momoyama, inspirați de tradiția picturii autohtone Yamato. Culoarea pe care acești artiști au preferat-o în mod special a fost auriul, iar compozițiile executate cu cerneală și bogat pigmentate pe fundaluri cu foiță de aur devin cele mai caracteristice opere ale artei Momoyama. S-a emis ipoteza că utilizarea extrem de generoasă a foiței de aur – care era cunoscută, dar rareori întrebuințată de artiștii perioadei Muromachi – a fost dictată parțial de necesitatea unei mai bune iluminări a sălilor de primire slab luminate ale castelelor Momoyama. În orice caz, cu greu ar putea exista contrast mai frapant între spiritele a două epoci precum cea reflectată în tranziția de la arta monocromă moderată a Evului Mediu japonez la utilizarea eclatantă a culorii de către artiștii Momoyama, aflați în pragul timpurilor moderne. Pictorii Kanō și alți artiști din epoca Momoyama au continuat să picteze în alb și negru, dar cea mai mare și mai originală contribuție a lor la arta japoneză a fost fastuoasa lor operă în culori executată pe paravane.

Multe paravane din epoca Momoyama sunt nesemnate, și doar din analiza stilurilor lor sau din consemnări contemporane pot fi, cu o anumită certitudine, identificați artiștii care le-au executat. Motivul cel mai probabil al acestui anonimat este că pictorii de paravane din epoca Momoyama lucrau deseori în echipe și, fără îndoială, era socotit nepotrivit pentru o singură persoană ca – prin aplicarea pe lucrare a semnăturii sau a sigiliului personal – să-și atribuie meritul pentru o pictură colectivă. Conform tradiției, când Kanō Eitoku făcea proiecte ample – precum decorarea castelului lui Nobunaga la Azuchi –, el schița pur și simplu conturul imaginilor (folosind deseori o pensulă ce semăna cu o mătură de paie) și lăsa detaliile pentru asistenții săi.

Arta picturii pe paravane din epoca Momoyama a dezvoltat un stil artistic total decorativ, în care concepția globală și plasarea obiectelor

erau de importanță capitală. Îndrăzneala cu care maeștrii Momoyama își executau lucrările se poate observa cu ușurință într-o compoziție a lui Kanō Eitoku reprezentând un chiparos contorsionat, cioturos, plasat pe un fundal cu stânci, cu apă azurie și nori realizați cu foiță de aur. Ulterior, artiștii decoratori din secolul al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea vor trebui să reducă proporțional modalitatea lui Eitoku de tratare a obiectelor și să atenueze utilizarea culorilor. Ei au trăit însă într-o epocă în care pacea și stabilitatea păreau asigurate în Japonia, în vreme ce Eitoku și contemporanii săi făceau, prin arta lor, dovada formidabilei energii, impetuoasă deseori, din eroicii ani ai epocii Momoyama, când a avut loc unificarea țării (fig. 44).

Un alt artist de renume din epoca Momoyama a fost Hasegawa Tōhaku (1539–1610). Asemenea tuturor pictorilor Momoyama, Tōhaku a lucrat într-o varietate de stiluri, inclusiv în maniera decorativă colorată, atât de strâns asociată cu stilul rivalilor săi, Eitoku și Școala Kanō. El a manifestat totuși o predilecție specială pentru arta monocromă a maeștrilor din epoca Muromachi, declarându-se de fapt drept adevăratul moștenitor al tradiției Sesshū. În câteva dintre operele sale majore, printre care pictura cu pini de pe o pereche de paravane cu șase panouri fiecare, Tōhaku a demonstrat ce rezultate cu adevărat satisfăcătoare poate produce o abordare nouă și imaginativă a utilizării picturii monocrome pe suprafețe mari (fig. 45). Pâlcurile sale de pini, prezentate fără nici un element pictural – nici în plan apropiat, nici de fundal – care să le susțină, nu par deloc inadecvate pentru decorarea acestor paravane alcătuite din mai multe panouri. Mai degrabă, ele sporesc izbitor – în cea mai bună tradiție zen – golul din restul suprafeței panourilor.

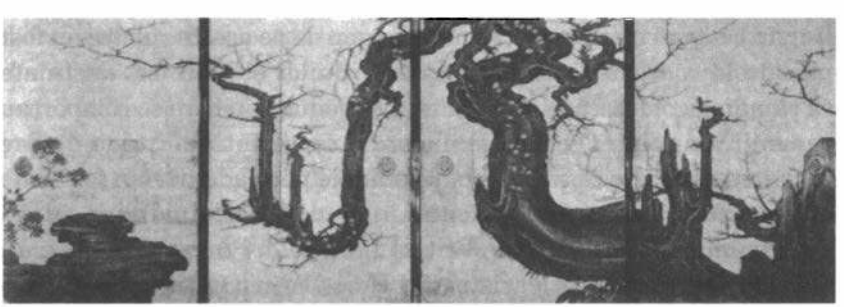

Fig. 44. *Bătrânul prun* de Kanō Sansetsu, operă reprezentativă a picturii pe paravane decorative din epoca Momoyama (*Muzeul Metropolitan de Artă, Colecția de artă asiatică Harry G.C. Packard*)

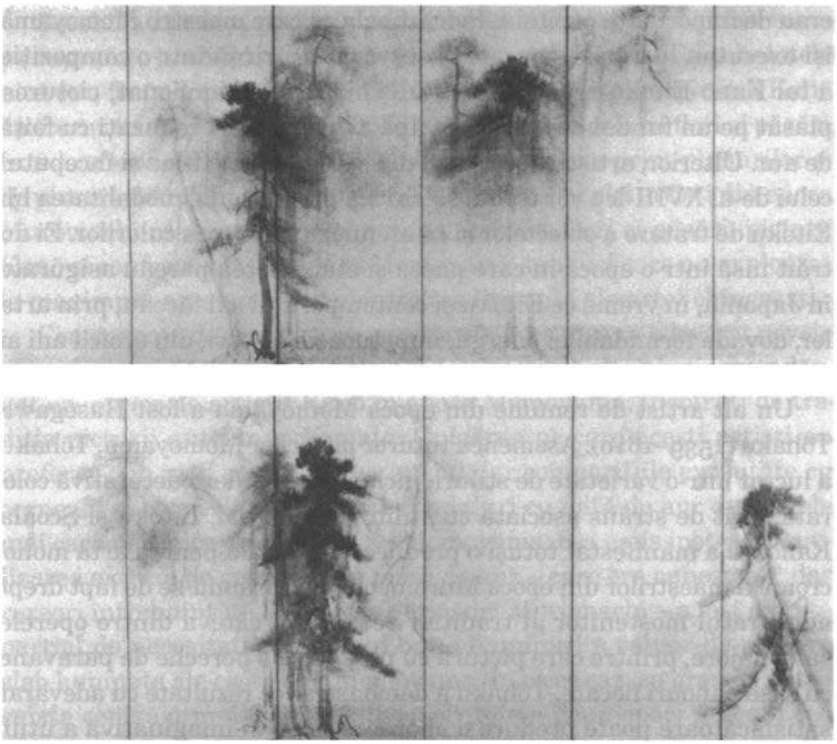

Fig. 45. *Paravanul cu pini* de Hasegawa Tōhaku (*Muzeul Național din Tokyo*)

În afara stilului decorativ, cea mai semnificativă formă de artă care a luat naștere în epoca Momoyama a fost pictura de gen. Scenele de gen – adică reprezentările de persoane în activitățile lor cotidiene – pot fi întâlnite, începând cu perioada Heian, în picturile Yamato și sunt cu totul obișnuite la rulourile orizontale târzii din Evul Mediu. Dar, în cea mai mare parte, scenele de gen de pe aceste rulouri au fost plasate în contextul succesiunii narațiunilor și n-au fost destinate să rămână izolate, ca reprezentări ale modului în care se comportau oamenii timpului. O excepție majoră o reprezintă un rulou despre care se presupune că a fost pictat la finele perioadei Heian (cu toate că s-au păstrat doar copii făcute, în maniera originalului, câteva veacuri mai târziu), purtând titlul *Întâmplări importante din an* (*nenjū-gyōji*), care arată aristocrați Heian prinși în timpul unor elegante activități care le ocupau calendarul social. Deoarece ruloul *Întâmplări importante* tratează doar despre curteni, valoarea sa de istorie socială e limitată. Adevărata artă de gen, care zugrăvește toate clasele

sociale la muncă sau la joc, și-a făcut apariția în Japonia abia în secolul al XVI-lea.

Cea mai veche pictură de gen din veacul al XVI-lea existentă este o lucrare, datând aproximativ din anul 1525, intitulată *Imagini din Kyoto și din afara lui* (*rakuchū-rakugai zu*). Realizată pe o pereche de paravane de câte șase panouri fiecare, ea oferă o privire de ansamblu, panoramică, asupra capitalei și împrejurimilor. Se pot distinge cu limpezime temple, reședințe ale elitei, munți și alte puncte de interes renumite din oraș și din afara lui, iar oameni pot fi văzuți pretutindeni, la plimbare pe străzi, relaxându-se în curți, vizitând temple, transportând mărfuri spre vânzare sau livrare, prezenți în nenumăratele prăvălii și dinaintea tejghelelor ce se-ntind înșirate de-a lungul arterelor foarte frecventate. Având în vedere accentul evident pus de lucrare pe viața comercială animată a orașului, un anumit număr de cercetători au emis ipoteza că ea a fost fie făcută, fie comandată de negustorii dornici să celebreze rolul crucial al comerțului în reconstruirea capitalei după devastarea produsă de Războiul Ōnin.

Multe alte picturi pe tema „imaginilor din Kyoto și din afara lui", inclusiv una deosebit de detaliată semnată de Kanō Eitoku, au fost realizate de-a lungul următoarelor două secole. Pe lângă meritele lor artistice, aceste picturi sunt inestimabile documente privind fizionomia schimbătoare a vechii capitale într-o vreme (cel puțin până în 1600) în care era mai mult ca niciodată atât centrul administrativ, cât și cel cultural esențial al țării (fig. 46).

Odată cu conturarea epocii Momoyama și restabilirea generală a păcii în țară, autorii de lucrări de gen și-au îndreptat tot mai mult privirea spre studierea oamenilor în clipele lor de răgaz și de căutare a plăcerii, mai degrabă decât ca angajați pur și simplu în sarcini cotidiene sau ca participanți la scene futile (ca în picturile din *Imagini din Kyoto și din afara lui*). În cadrul marii varietăți de subiecte prezente în operele de gen, se află picnicurile, excursiile organizate în vederea contemplării florilor, praznicele, întrecerile de cai, dansul, actorii teatrului popular (*kabuki*) și femeile din cartierele deocheate. Dintre acestea, actorii *kabuki* și curtezanele au ajuns în mod special să atragă, în secolul al XVII-lea, atenția artiștilor de scene urbane, un semn limpede al apariției printre ei a ceea ce se poate numi un spirit umanist burghez sau popular.

Evoluția tehnicilor în abordarea subiectelor exprima la rândul ei preocupările umaniste crescânde ale pictorilor de gen din această

Fig. 46. Paravanul *Imagini din Kyoto și din afara lui* (cu permisiunea Muzeului Brooklyn, Donația de W.W. Hoffman)

epocă. De la perspectivele depărtate, aeriene, ce includeau panorame ample și deseori mulțimi enorme de oameni, ei au trecut treptat la reprezentări familiare de mici grupuri de bărbați și de femei – sau chiar de o singură persoană –, văzuți, în mod nemijlocit, de aproape. Mai mult decât atât, eliminând total decorul și folosind fundaluri realizate în totalitate cu foiță de aur, acești artiști de gen de la sfârșitul epocii Momoyama și începutul perioadei Tokugawa își prezentau subiecții – dintre care cei mai mulți erau membri ai lumii interlope – cât mai direct și sincer cu putință.

Chiar dacă diferă de multe alte opere, care sunt vădit erotice, una dintre cele mai frumoase lucrări de gen din epoca Momoyama din categoria portretului este așa-numitul *Paravan Matsuura* (fig. 47). El înfățișează optsprezece femei angajate în diferite activități ocazionale sau jocuri, unele dintre ele punând în evidență moda și capriciile preferate ale zilei. Două femei joacă bunăoară cărți, un joc adus de

Fig. 47. *Paravanul Matsuura* (*Muzeul Yamato Bunkakan*)

portughezi; o alta primește de la o însoțitoare o pipă lungă cu tabac, adus în Japonia de occidentali în secolul al XVI-lea; iar o alta ciupește corzile unui instrument muzical (*samisen*) din insulele Ryukyu, asemănător banjoului, cu trei corzi, devenit pentru prima oară popular în Japonia prin anii 1590. În afara activităților în care sunt angajați subiecții săi, *Paravanul Matsuura* este demn de remarcat pentru cel puțin încă două motive: în primul rând, pentru iscusita modalitate în care artistul și-a dispus personajele-femei, astfel încât ele imaginează excepțional de variate și ritmic angrenate serii de atitudini; și, în al doilea rând, pentru kimonourile cu splendide modele pe care le poartă femeile. Unii experți au presupus, pe baza dispunerii studiate a figurilor și a aspectului cu totul plat al îmbrăcămintii, ce pare compus din bucățele de material lipit pe suprafața tabloului, că *Paravanul Matsuura* a fost efectiv produs ca reclamă sau afiș publicitar al unui negustor. În orice caz, ea dezvăluie marele talent de care pictorii acestei epoci au fost capabili în tratarea portretelor de gen, ce urmau să slujească drept precursoare ale celebrelor „picturi ale lumii plutitoare" (*ukiyo-e*) – le vom examina în capitolul următor.

Una dintre cele mai însemnate figuri ale scenei culturale din epoca Momoyama a fost vestitul maestru de ceai și *arbiter* al gustului Sen no Rikyū (1521–1591). Descendent al unei familii de negustori din Sakai, Rikyū a devenit un practicant fidel al ceremoniei clasice a ceaiului. Presupusul creator al acestei ceremonii, așa cum am notat în capitolul anterior, a fost Shukō, un bărbat din epoca Higashiyama care a murit în 1502. În decursul secolului al XVI-lea, ceremonia a evoluat ca *wabicha* – ceai (*cha*), bazat pe estetica *wabi*. Haga Kōshirō definește *wabi* ca întrunind trei feluri de frumusețe: o frumusețe simplă, lipsită de pretenții; o frumusețe imperfectă, neregulată; și o frumusețe sobră, desăvârșită.

Sen no Rikyū însuși a ales să ilustreze înțelesul lui *wabi* citând un poem al lui Fujiwara no Ietaka (1158–1237), poet de Curte din epoca Heian:

> Celor ce așteaptă
> Doar flori,
> Arată-le o primăvară
> Cu iarbă prin zăpadă
> Într-un sat de munte.[11]

Analiza pe care o face acestui poem profesorul Haga este în sine o contribuție notabilă la înțelegerea principiului *wabi*:

Să ne imaginăm un sat de munte în toiul iernii, când cele șapte ierburi sălbatice de toamnă s-au uscat, iar strălucitoarele frunze purpurii s-au risipit. E o lume solitară, rece, pustie, o lume mult mai cufundată în vidul neființei decât „o colibă de stuf pe un țărm de golf în amurgul de toamnă". La prima vedere, aceasta poate părea o lume rece, stinsă, la extremitatea lui *yin*. Nu e, desigur, doar o lume a morții. Drept dovadă avem aceste rânduri: „Când vine primăvara, totul se luminează și, prin zăpadă, se ițește iarba cea proaspătă, ici două, colo trei fire deodată." Aceasta e „cea mai mică nuanță de *yang* la extremitatea lui *yin*". Ietaka a exprimat această idee drept „o primăvară cu iarbă prin zăpadă". Iar Rikyū a găsit în aceste versuri imaginea perfectă a esteticii *wabi*. Astfel, acest *wabi* al lui Rikyū, văzut din exterior, e secătuit, rece și uscat. În același timp, în interior are o frumusețe ce debordează de vitalitate. Deși poate părea frumusețea cea stinsă a singuraticului lipsit de vigoare sau rămășiță din frumusețea bătrâneții, *wabi* poartă în el frumusețea neființei, latentă, cu nelimitată energie și schimbare.[12]

Sen no Rikyū este renumit pentru a fi dus ceremonia ceaiului la rafinamentul său extrem. Shukō sugerase că ea trebuie să aibă loc într-o încăpere mică, preferabil de patru *tatami* și jumătate, și că trebuie efectuată cu un minimum de ustensile și accesorii decorative (fig. 48). Mai târziu, maeștrii *wabicha* au ajuns chiar să-și aranjeze căsuțele de ceai ca să arate asemenea colibelor celor mai umili țărani, construindu-le cu pereți de chirpici și de lemn nevopsit și eliminând orice element decorativ, cu excepția unui singur aranjament floral sau a unei caligrafii în firidă (*tokonoma*). Rikyū a atins însă summumul în privința caracteristicilor *wabicha*, alegând drept căsuță de ceai favorită o colibă simplă de doar doi *tatami* mărime, ce abia putea adăposti la o ceremonie două sau trei persoane.

Ascensiunea lui Rikyū a fost, într-o anume privință, un indiciu al influenței crescânde, în domeniul cultural și economic deopotrivă, a clasei negustorilor în epoca Momoyama. Rikyū, care a fost atât în serviciul lui Nobunaga, cât și al lui Hideyoshi, apare într-adevăr ca un vestitor al viitoarei epoci de cultură burgheză care a înflorit în perioada Tokugawa după 1600. Însă, în pofida originii sale burgheze, Rikyū a rămas în esență un om al Evului Mediu. N-a ezitat să profite de noile ocazii de avansare pe scara socială și politică pe care le ofereau vremurile; dar, în domeniul culturii, Rikyū s-a dovedit forța ce a ținut în frâu exuberanța excesivă a spiritului erei Momoyama.

Arta Momoyama a paravanelor pictate, deși îndrăzneață și ostentativă, a fost salvată de vulgaritate prin solida sa legătură cu stilurile anterioare, mai tradiționale, de pictură *kanga* și Yamato. Ceremonia ceaiului, pe de altă parte, a fost în mare măsură amenințată de tendința

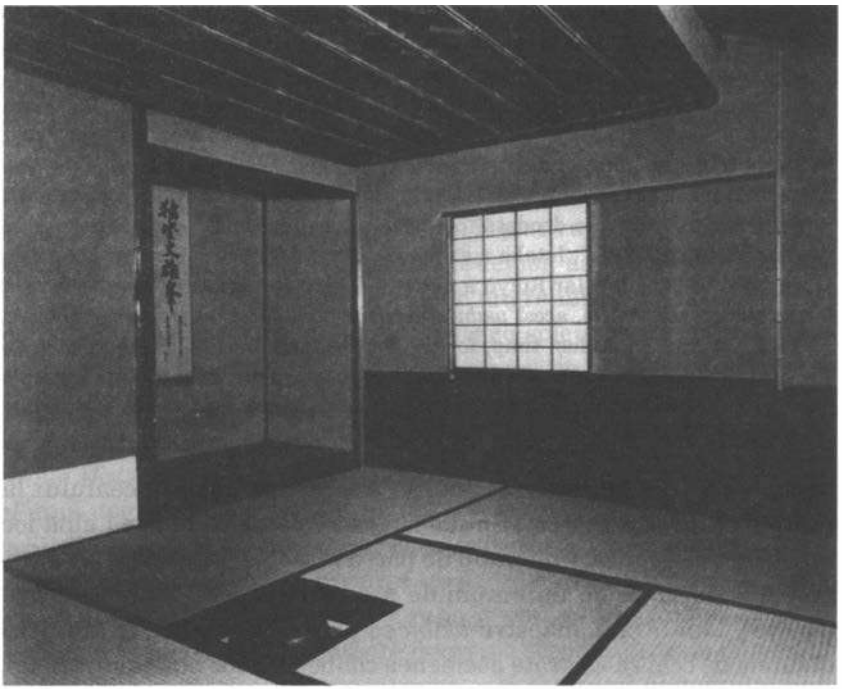

Fig. 48. Interiorul salonului de ceai Yūin de la Urasenke din Kyoto (*prin amabilitatea Companiei de Presă Tankōsha, cu permisiunea Urasenke*)

spre ostentație apărută în rândurile noilor conducători militari din epoca unificării. În dorința de a-și etala grandoarea deopotrivă culturală și militară, aceste căpetenii sfidătoare ajunseseră la extravaganța de a-și angaja specialiști în ceremonia ceaiului și de a colecționa ustensile și accesorii de ceai rare și neobișnuite. Dorindu-și-le cu ardoare, ei achiziționau toate astea la prețuri astronomice. Se spune că un *daimyō*, Matsunaga Hisahide (1510–1577), și-a salvat viața într-o anume împrejurare dăruindu-i lui Nobunaga o neprețuită cutie pentru ceai. Câțiva ani mai târziu, când Hisahide s-a alăturat unui complot împotriva lui Nobunaga și s-a confruntat cu pieirea iminentă, se spune că a spart voit o altă piesă de valoare, un ceainic, pentru a preveni căderea lui în mâinile adversarului.

Când Nobunaga, în marșul său spre preluarea puterii, și-a impus controlul asupra orașului Sakai, pe atunci principalul port în profitabilul comerț cu China, el a cumpărat din colecțiile negustorilor avuți ai orașului un număr de obiecte de mare preț necesare ceremoniei ceaiului și i-a angajat în serviciul său pe câțiva dintre cei mai cunos-

cuți maeștri ai ceaiului din oraș, printre care și Sen no Rikyū. Pe lângă faptul că acești maeștri i-au pus în ordine salonul de ceai din castelul său de la Azuchi, Nobunaga i-a folosit să prezideze frecventele și complicatele ceremonii de ceai pe care le organiza. Mai mult decât atât, își făcuse obiceiul de a-și răsplăti locțiitorii cu ustensile de ceai pentru servicii meritorii; a mers până la a face din acordarea dreptului exclusiv al acestor oameni de a organiza petreceri formale de ceai o distincție pe care el singur o putea da. Se spune că Hideyoshi, când i s-a acordat în 1578 această onoare după o importantă victorie militară, a fost copleșit de recunoștință față de Nobunaga.

Odată cu preluarea puterii la nivel național, Hideyoshi a făcut dovada unei foarte puternice înclinații față de chestiunile sociale de proporții și este foarte cunoscut pentru marea ceremonie a ceaiului de la Templul Kitano din Kyoto, în 1587. Petrecerea a fost programată să dureze zece zile, în funcție de vreme, și la ea a fost invitată toată lumea, de la curteni și *daimyō* la orășeni, țărani și chiar străini. Invitaților li s-a cerut să-și aducă doar ustensile pentru uz propriu și rogojini pe care să se așeze. Răbufnirea unui conflict în Kyushu a dus la anularea petrecerii după doar o zi, dar și așa se pare că a fost foarte apreciată de marea mulțime participantă. Hideyoshi și-a expus multe dintre cele mai valoroase ustensile necesare ceremoniei ceaiului și, alături de Rikyū și alți doi maeștri de ceai din Sakai, a servit personal un mare număr dintre invitați.

În pofida predilecției sale pentru fastuos, Hideyoshi a fost și un mare admirator al ceremoniei de ceai *wabicha*, astfel încât el și Rikyū au devenit foarte apropiați. Ca urmare Rikyū a fost, spre sfârșitul anilor 1580, una dintre cele mai influente persoane din cercurile conducătoare ale Japoniei. Apoi, pe neașteptate, a avut loc tragedia. În 1591, pentru motive rămase până azi neclare, Hideyoshi i-a poruncit distinsului său maestru de ceai să se sinucidă. Hideyoshi, renumit pentru vehemența sa și care era pe deplin capabil de înspăimântătoare acte capricioase de tiranie, se poate să fi impus această pedeapsă pentru ofensă personală ori pentru că se temea cu adevărat de puterea dobândită de Rikyū. Se spune că, mai târziu, Hideyoshi a regretat mult că a fost pricina morții maestrului de ceai. În orice caz, moartea lui Sen no Rikyū a însemnat retragerea de pe scena culturală a Japoniei a ultimei mari figuri medievale și a vestit sosirea erei moderne, al cărei început se apropia rapid.

7

Înflorirea unei culturi burgheze

Îndelungata pace de peste două secole și jumătate ce a urmat întemeierii shogunatului Tokugawa în 1600 a fost posibilă în mare parte prin politica de izolare națională pe care shogunatul a adoptat-o în ultima parte a anilor 1630. Pentru mulți istorici, această politică, dusă la bun sfârșit paralel cu înspăimântătoarea persecuție a creștinilor autohtoni și străini, pare să fi fost o măsură arbitrară și extrem de reacționară prin care clanul Tokugawa, pentru a-și asigura hegemonia națională, a pus punct unui secol de legături puternice cu țările din vestul Europei și a reinstaurat un control feudal dur asupra Japoniei.

Politica de izolare, pusă în aplicare printr-o serie de decrete promulgate între anii 1633 și 1636, interzicea japonezilor să părăsească Japonia și restrângea sever relațiile acesteia cu alte țări, atât europene, cât și est-asiatice. Cercetători actuali, observând diversitatea relațiilor comerciale și uneori diplomatice care, deși la un nivel limitat, s-au menținut cu Olanda (comerț), China (comerț), Coreea (relații comerciale și diplomatice) și cu insulele Ryukyu (relații comerciale și diplomatice), au pus sub semnul întrebării intenția shogunatului Tokugawa de „a izola" Japonia de restul lumii.[1] Cel mai des folosit termen pentru politica de izolare, *sakoku*, „țară închisă" (literal, „[țară] prevăzută/asigurată cu un lanț"), sugerează desigur intenția de izolare. Dar, după cum vom vedea, acest termen n-a apărut decât la începutul secolului al XIX-lea, când Occidentul a început să se infiltreze din nou în Japonia. Liderii Tokugawa din acea perioadă au înțeles termenul ca descriind ceea ce ei crezuseră a fi fost totdeauna o politică invariabilă de „țară închisă", care interzice extinderea relațiilor cu țările străine, în special cu cele din Occident. În momentul creării sale însă, în secolul al XVII-lea, politica de izolare a fost menită mai curând să instaureze o nouă ordine internațională în Asia de Est, cu

Japonia în centru, decât să izoleze constant țara de restul lumii, păstrând doar un minimum de legături cu lumea exterioară.

Și totuși rămâne un fapt că politica de izolare a redus la minimum relațiile cu străinătatea, în special cu Europa. Dintre europeni, numai olandezii au fost autorizați să continue comerțul cu Japonia, dar, din 1640, și activitățile lor au fost limitate la o mică insulă artificială din portul Nagasaki numită Deshima (sau Dejima). De-a lungul perioadei Tokugawa, au existat de obicei șapte sau opt reprezentanți oficiali în partea olandeză a acestei insule. O misiune olandeză călătorea în fiecare an la Edo pentru a se întâlni cu oficialități ale shogunatului;[2] altminteri, relațiile olandezilor cu japonezii au fost aproape în întregime întrerupte, cu excepția celor câțiva care au slujit ca agenți comerciali sau interpreți.

S-a considerat că japonezii au plătit un preț enorm în privința evoluției lor, rupându-se de Occident chiar când acesta păsise plenar în marea sa epocă de progres tehnologic și științific. Fără îndoială că acest lucru este adevărat într-o oarecare măsură. Cu toate acestea nu putem presupune pur și simplu că, în absența politicii de izolare duse de shogunatul Tokugawa, Japonia ar fi întreținut în mod constant sau fără dificultăți relații mai apropiate cu Occidentul. Pentru occidentali, Japonia continua să se afle undeva la marginea lumii cunoscute; și, foarte probabil, comerțul occidental din această perioadă cu Japonia trecuse deja dincolo de punctul său culminant. Mai mult decât atât, Japonia n-a fost singura care a procedat în felul acesta, ci a fost doar una dintre țările Orientului Îndepărtat – între care China, Coreea și Vietnam – care au diminuat sau au limitat realmente în secolul al XVII-lea relațiile culturale și comerciale cu Occidentul. La prima lor întâlnire majoră, Orientul, în ansamblul său, a reușit astfel să țină Occidentul la oarecare distanță. Două veacuri mai târziu, când Occidentul, trecut prin experiența revoluției industriale, a încercat încă o dată să se infiltreze în Orientul Îndepărtat, el a făcut-o cu un elan atât de mare, încât n-a putut fi oprit de politicile de izolare sau restrictive unilaterale.

Shogunii Tokugawa, desigur, n-au conceput să participe la o mișcare istorică prin care Orientul să respingă Occidentul. Ei și-au pus în aplicare politica de izolare mai cu seamă din două motive: primul era teama ce mocnea, încă de pe vremea lui Hideyoshi, că, prin natura sa, creștinismul era opus ordinii sociale și credințelor religioase tradiționale ale Japoniei; iar cel de-al doilea motiv era teama că *daimyō* din vestul Japoniei, care erau cei mai înverșunați adversari ai shogunilor

Tokugawa înaintea bătăliei de la Sekigahara, se pot alia cu europenii, ca să încerce să răstoarne regimul Edo. Deși e discutabil cât de realistă era preocuparea shogunilor Tokugawa în privința creștinismului, nu poate exista nici o îndoială că prezența în porturile Kyushu a europenilor, capabili să furnizeze arme și echipament militar către seniorii feudali (*daimyō*) din vest, a constituit o reală amenințare la adresa păcii naționale. Exceptând încercarea de a-și asigura un control militar mai deplin asupra țării decât se realizase la Sekigahara, în special în provinciile vestice, shogunii Tokugawa nu aveau realmente altă soluție practică decât de a recurge la un fel de politică de izolare, dacă doreau să asigure securitatea regimului lor.

După cum am văzut în capitolul precedent, gestul lui Hideyoshi de a le porunci, pe neașteptate, în 1587, tuturor misionarilor să părăsească Japonia a fost un preludiu al persecuției creștinilor. Deși ordinul n-a fost riguros pus în aplicare, el n-a fost niciodată revocat; iar zece ani mai târziu, în 1597, Hideyoshi a intervenit cu furie împotriva unui grup de misionari și a adepților lor, dezlănțuind astfel aproximativ patru decenii de persecuții, ce au dus la lichidarea efectivă a creștinismului din Japonia. Unul dintre aspectele care au determinat incidentul din 1597 a fost rivalitatea dintre misionarii iezuiți, susținuți de portughezi, și cei franciscani, veniți în Japonia în compania spaniolilor (prin Manila) în anii 1580. În vreme ce iezuiții acordau o mare atenție asigurării de adepți în rândul samurailor din clasa conducătoare, călugării cerșetori franciscani își concentrau eforturile în primul rând spre atragerea celor sărmani și umili. Și, în timp ce iezuiții se considerau o elită, franciscanii erau mândri să-și arate umilința și sărăcia asumată.

În 1596, în toiul rivalității dintre iezuiți și franciscani, un galion spaniol a naufragiat lângă insula Shikoku, iar încărcătura i-a fost confiscată de reprezentanții lui Hideyoshi. Evident, pilotul galionului, înfuriat de pierderea încărcăturii, i-a avertizat pe oficialii japonezi cu privire la iminenta cucerire militară a Japoniei de către Spania, pe baza activității de spionaj efectuate de franciscani în Japonia. Versiunea franciscană a întâmplării a fost că iezuiții, și nu pilotul, au inventat povestea despre spionaj și cucerire. În orice caz, Hideyoshi a ordonat prompt arestarea misionarilor franciscani în vederea executării lor. Au fost arestați șase misionari din provinciile centrale ale Japoniei, care, laolaltă cu douăzeci dintre japonezii convertiți, au fost încolonați și duși la Nagasaki, unde, la începutul anului 1597, au fost crucificați, devenind astfel primii martiri creștini din Japonia.

Hideyoshi a murit în 1598, iar Tokugawa Ieyasu a încetat atacurile împotriva creștinilor, căci dorea sporirea legăturilor comerciale cu Europa, în special cu olandezii și englezii, care au venit în Japonia în 1600. În 1614 însă, comandantul Tokugawa, probabil sub influența zvonurilor ticluite de protestanții olandezi și englezi că misionarii catolici erau angajați în acțiuni subversive, a promulgat un decret de interzicere strictă a creștinismului. Atunci a început perioada persecuțiilor în masă, care – până să se aplaneze, pe la 1640 – a dus la moartea a cinci până la șase mii de creștini europeni și japonezi.

Consemnările istorice nu ne vor îngădui niciodată să pătrundem pe deplin cu mintea simțămintele contradictorii ale persecutorilor și ale celor persecutați în decursul acestei faze sumbre a istoriei japoneze. Pentru cititorul interesat, există însă un roman captivant cu acest subiect: *Tăcere* (*Chinmoku*), al scriitorului catolic contemporan Endō Shūsaku (1923–1996). *Tăcere* se bazează pe povestea adevărată a unui preot portughez, Christovão Ferreira, care s-a lepădat de credință la Nagasaki, în 1633. Este o relatare fictivă a modului în care alți doi preoți, care fuseseră discipolii lui Ferreira, fac în secret o călătorie în Japonia pentru a afla adevărul despre apostazie. În carte, preoții, după ce sunt adăpostiți de săteni japonezi creștini în Kyushu, sunt siliți să se despartă, iar ceea ce urmează constituie în esență povestea unuia dintre ei, Sebastian Rodrigues. Se relatează cum îl găsește în cele din urmă Rodrigues pe Ferreira și cum este și el atras pe calea apostaziei.

Rodrigues se confruntă cu prima criză de credință ce duce la apostazie când – după ce a fost martor la brutalul martiriu a mai mulți săteni din Kyushu – este întrebat de un alt sătean, Kichijiro (care este de fapt un informator), ce au făcut creștinii japonezi să merite această pedeapsă dumnezeiască:

> Cred că eu [Rodrigues] ar trebui pur și simplu să alung din minte aceste cuvinte fără sens ale lașului; de ce-mi străpunge totuși această voce plângătoare pieptul, cu toată durerea unui ac ascuțit? De ce a dat Dumnezeu acest chin și această prigoană pe capul sărmanilor țărani japonezi? Nu, Kichijiro încerca să zică ceva diferit, ceva și mai întristător. Tăcerea lui Dumnezeu. Trecuseră deja douăzeci de ani de când începuse prigoana; pământul negru al Japoniei a fost potopit de bocetele de jale ale atâtor creștini; sângele cel roșu al preoților a curs în valuri; zidurile bisericilor s-au năruit; iar în fața acestei cutremurătoare și nemiloase jertfe oferite Lui, Dumnezeu a rămas tăcut. Asta era problema ce se ascundea dincolo de întrebarea plină de jale a lui Kichijiro.[3]

Trădat de Kichijiro, Rodrigues e prins de autoritățile shogunatului și i se spune acuzator de către unul din rândul acestora că, deși a venit

în Japonia să salveze suflete, de fapt aceste „suflete" de japonezi mor pentru el:

> Și, de câte ori e prins [un preot european], de curs va curge sânge japonez. De câte ori trebuie să-ți spun că japonezii sunt cei care trebuie să moară pentru visul tău egoist? E timpul să ne lași în pace.[4]

Pe lângă tăcerea lui Dumnezeu, cartea lui Endō abordează marea chestiune a modului în care japonezii adoptă sau resping elemente din culturile străine. Chiar și când japonezii de la finele veacului al XVI-lea – ne fac cunoscut, bunăoară, anchetatorii lui Rodrigues – au părut să accepte creștinismul, ei l-au transformat de fapt pe Dumnezeul creștin într-o divinitate după asemănarea lor, compatibilă cu propriile tradiții religioase. *Tăcere* constituie o importantă anchetă intelectuală privind împrumuturile culturale ca fenomen major în istoria Japoniei.

Shogunii Tokugawa dețineau aproape o pătrime din terenul agricol al Japoniei. În plus, ei administrau nemijlocit câteva orașe însemnate, printre care Kyoto, Osaka și Nagasaki, precum și anumite centre miniere importante. Restul țării era împărțit în domeniile, *han*, ale seniorilor (*daimyō*). În perioada Tokugawa existau două categorii principale de seniori: *daimyō* ereditari (*fudai*) – cei care făcuseră legământ de loialitate personală față de Tokugawa înainte de Sekigahara și au fost ridicați la rangul de *daimyō* după această mare victorie; și *daimyō* „din afară" (*tozama*) – cei care fuseseră asociați ai liderului clanului Tokugawa înainte de 1600 și, indiferent dacă au fost prieteni sau inamici la Sekigahara, i s-au supus după ce a devenit hegemon național. Datorită vechii lor fidelități față de clanul Tokugawa, seniorilor feudali ereditari (*fudai*) li s-a permis să slujească în guvernul shogunal; seniorii feudali „din afară" (*tozama*), pe de altă parte, erau excluși de la orice formă de participare la actele de conducere de la Edo.

Teoretic, *daimyō* erau stăpâni deplini ai domeniilor (*han*). Practic, shogunatul nu numai că le stabilea reguli de conduită, dar le limita strict și libertatea de acțiune. Seniorii feudali, de pildă, nu aveau voie să se căsătorească sau să repare castelele de pe domeniile proprii fără permisiunea shogunatului. Mai mult decât atât, mai ales în primul veac de guvernare Tokugawa, *daimyō* erau deseori mutați de pe un domeniu pe altul sau li se confiscau proprietățile pentru diverse fapte interzise de shogunat. Dar măsura cea mai importantă prin care shogunii Tokugawa îi țineau sub control pe *daimyō* era „prezența

alternativă" (*sankin kōtai*), pusă în aplicare între anii 1635 și 1642, sistem care le cerea seniorilor feudali să petreacă fiecare al doilea an la Curtea din Edo (jumătate dintre *daimyō* se aflau un an la Edo, iar cealaltă jumătate erau acolo în anul următor) și să-și lase acolo soțiile și copiii când se întorceau pe domeniile lor. În plus față de descurajarea oricăror intenții separatiste sau de răzvrătire, sistemul prezenței alternative punea pe umerii seniorilor feudali o grea povară financiară, ce le reducea și mai mult posibilitatea de a se opune shogunatului.

Deși destinat în principal să-i controleze pe *daimyō*, sistemul prezenței alternative a avut și alte efecte considerabile, dintre care nu toate au putut să fie prevăzute de shogunat. Fluxul rapid și uriaș de războinici, cu familiile și slujitorii lor, ca și puzderia de meșteșugari, negustori și alte categorii de oameni au dus la creșterea enormă a populației orașului Edo, poate până la un milion, ceea ce a făcut ca acesta să devină unul dintre cele mai mari aglomerări urbane din lume. În acest timp, constantul du-te-vino al convoaielor de seniori feudali – ce număra uneori mii de oameni – de pe domenii la Edo și înapoi a contribuit la dezvoltarea mijloacelor de transport în întreaga țară. S-a dovedit, de asemenea, un important stimulent pentru propășirea comerțului, dat fiind că aprovizionarea convoaielor și satisfacerea nevoilor acestora pe drum a devenit o afacere importantă.

Sistemul prezenței alternative a avut consecințe importante și în domeniul cultural, contribuind la dezvoltarea pentru prima oară a unei adevărate culturi naționale. Astfel, de exemplu, seniorii din întreaga țară și slujitorii lor care se duceau periodic la Edo au fost propagatorii a ceea ce a devenit limba națională, sau „lingua franca", și, în cele din urmă, limba standard a Japoniei moderne.[5] Ei au favorizat și răspândirea obiceiurilor, regulilor de comportament, a normelor de gust și a modei, ceea ce a înlesnit pretutindeni în Japonia apariția unui stil de viață comun.

Societatea Tokugawa era împărțită oficial în patru clase: samurai, țărani, meșteșugari și negustori. Sciziunea socială principală a fost totuși între clasa conducătoare a samurailor – ai cărei membri au fost chemați, încă de pe vremea lui Hideyoshi, să părăsească mediul rural (în cazul în care nu făcuseră deja acest lucru) și să-și stabilească reședința în orașele din jurul castelelor sau în cetăți – și oamenii de rând. Samuraii primeau subvenții anuale fixe, în funcție de recolta de orez de pe fostele lor domenii, și se bucurau de o mulțime de privilegii speciale, cum ar fi dreptul exclusiv de a purta săbii și de a omorî pe loc pe orice om de rând care i-ar ofensa.

În toată perioada războaielor provinciale, în rândul războinicilor a existat multă mobilitate socială. Doar prin inteligență și pricepere în luptă, mulți bărbați, unii provenind din clasa țăranilor și a negustorilor, au trecut de pe poziții obscure la niveluri importante de comandă militară. Saitō Dōsan (1494–1556), bunăoară, a început ca negustor de ulei, dar a devenit în cele din urmă *daimyō* al provinciei Mino, dându-și fiica de soție lui Nobunaga; iar Hideyoshi, după cum am văzut, a făcut spectaculoasa ascensiune fără precedent de la simplu țăran la hegemon național. Decis să împiedice genul de răsturnări sociale care au făcut cu putință cariera unor oameni ca Dōsan și Hideyoshi, shogunii Tokugawa au instituit un sistem rigid de legi pentru războinici. Acest sistem – ce prescria diferențieri dintre cele mai amănunțite pentru toate categoriile de lucruri, inclusiv stilul reședinței, tipul de îmbrăcăminte, modalitatea de transport, mărimea suitei, valoarea darurilor date și primite și chiar, în cazul seniorilor, locul unde să stea așezat la curtea shogunului în castelul de la Edo – era menit să fixeze locul fiecărui samurai într-o ierarhie socială ce nu admitea nimănui promovări sau retrogradări.

Pentru că erau producătorii primari ai hranei, țăranii ocupau locul al doilea în ordinea socială oficială. Dar, după cum a remarcat Sir George Sansom, „oamenii de stat [ai epocii Tokugawa] apreciau agricultura, dar nu pe agricultori"[6]. Viața țăranului obișnuit era caracterizată de multă trudă și de puține bucurii. Organizați în sate care erau în mare măsură autonome, țăranii erau obligați să cedeze o parte substanțială din producția lor agricolă – în medie, 50% sau mai mult – samurailor, care le ofereau în schimb unele servicii. Resentimentul țăranilor față de samurai a crescut constant de-a lungul perioadei Tokugawa, manifestându-se prin nenumărate revolte, care, deși n-au constituit niciodată o amenințare pentru domeniile seniorilor – și cu atât mai puțin pentru shogunatul însuși –, s-au dovedit din ce în ce mai supărătoare pentru autorități, acestea fiind adesea obligate să accepte cererile țăranilor.

Cei care s-au bucurat de prosperitate în epoca Tokugawa, în afară de straturile superioare ale clasei samurailor, au fost socialmente disprețuiții meșteșugari și negustori, cunoscuți în general ca orășeni, *chōnin*. Cu toate că pe termen lung politica de izolare a limitat incontestabil – prin restricțiile sale severe în privința comerțului exterior și a afluxului de tehnologie de peste mări – creșterea economică a Japoniei epocii Tokugawa, ea a asigurat în același timp o pace durabilă, care a făcut cu putință avântul deosebit al economiei interne, mai ales

în primul veac al guvernării shogunale. Productivitatea agricolă, de pildă, a crescut remarcabil în secolul al XVII-lea; mijloacele de transport și de comunicare s-au îmbunătățit în mare măsură mai ales datorită sistemului prezenței alternative; populația urbană din centrele administrative și comerciale importante, începând cu Edo, a crescut spectaculos; iar comerțul, stimulat în special de sistemul prezenței alternative și de extinderea considerabilă a domeniilor în care erau utilizați banii, a luat amploare într-un ritm ce ar fi fost de neconceput cu un secol înainte, când era limitat în principal la zonele centrale ale Japoniei și la porturile din Kyushu, unde veneau vase străine.

Ironia face că beneficiara prosperității din epoca Tokugawa a fost clasa orășenilor, cea pe care autoritățile o relegaseră fără putință de tăgadă la nivelul inferior al scării sociale. Era totuși un lucru inevitabil. Atât samuraii, cât și țăranii depindeau aproape exclusiv de câștigurile provenite din agricultură și sufereau constant de scăderea veniturilor reale ca rezultat al inflației endemice; doar orășenii – care, cu spiritul lor negustoresc, se puteau adapta fluctuațiilor de preț – au fost în măsură să profite semnificativ de creșterea economică din epocă. N-ar trebui să ne surprindă, așadar, constatarea că această clasă va da naștere unei culturi pline de viață, exuberante, care și-a atins maxima înflorire în epoca Genroku, la cumpăna veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea. Portdrapelele culturii Genroku au fost teatrul, pictura (mai cu seamă sub forma stampelor) și proza de ficțiune, toate acestea evoluând – sub semnul tradiției culturale aristocratice a Japoniei – ca forme de artă populară, burgheză.

Totuși, înainte de a ne ocupa de artele *chōnin*, să aruncăm mai întâi o privire asupra evoluției confucianismului în epoca Tokugawa timpurie, în măsura în care cea mai mare parte a credințelor chinezești și-au pus în mare parte amprenta intelectuală asupra perioadei. Japonezii au asimilat, desigur, gândirea confucianistă încă din primele secole de relații cu China, dar, vreme de peste un mileniu, atenția intelectuală le-a fost atrasă de budism. Până aproape de epoca Tokugawa, ei ajunseseră să studieze confucianismul cu mare zel.

Una dintre trăsăturile cele mai remarcabile ale tranziției de la epoca medievală la cea premodernă în Japonia a fost declinul brusc al vitalității budismului și afirmarea unui spirit laic. Potențialul militar și o mare parte a avuției funciare – atâta câtă mai rămăsese – a sectelor budiste medievale fuseseră distruse în procesul de unificare din secolul al XVI-lea. Și, cu toate că budismul a rămas în mare măsură parte integrantă a vieții de zi cu zi a oamenilor, el nu doar că a încetat

să prezinte interes pentru mulți intelectuali japonezi, ci a atras pur și simplu disprețul și ostilitatea unora dintre ei.

Manifestarea viguroasă și plină de culoare a creativității artistice în epoca Momoyama a reprezentat prima reacție majoră la atmosfera întunecată a Evului Mediu. Odată cu apariția epocii Tokugawa, această reacție s-a extins și la sfera intelectuală, stimulând ampla renaștere a confucianismului. Interesant este – așa cum am observat într-un capitol anterior – că religia budistă, și în special secta zen, este cea care a deschis calea stimulării studiilor confucianiste în epoca Tokugawa. Preoții zen japonezi au studiat asiduu, cel puțin din veacul al XIV-lea, doctrina neoconfucianismului Song, producând în secolele ce au urmat un corpus de cercetări care au stat în final la baza învățăturii neoconfucianiste din epoca Tokugawa.

Neoconfucianismul s-a constituit în epoca Song, în China, parțial ca reacție la budism – care, de pe la mijlocul perioadei Tang, a ajuns ținta unor critici crescânde, fiind considerat o religie străină și dăunătoare – și, în parte, ca încercare de revitalizare a valorilor și instituțiilor confucianiste indigene. Totuși, în procesul de elaborare, neoconfucianismul a asimilat multe elemente fundamental budiste, inclusiv o complexă cosmologie și o structură metafizică. Dintre diversele școli neoconfucianiste apărute în China, învățăturile marelui filozof din secolul al XII-lea Chu Hsi (1130–1200) sunt cele care au fost în cele din urmă acceptate ca doctrină confucianistă clasică. De la începutul secolului al XIV-lea până la abolirea sistemului de examinare[7] în 1905, neoconfucianismul lui Chu Hsi a fost studiat cu toată silința și împrospătat de nenumărate generații ce candidau la treptele oficiale de promovare și la intrarea în clasa ministerială care, în mod tradițional, erau acordate de Curtea chineză.

Neoconfucianismul lui Chu Hsi a fost acceptat și în Japonia drept filonul clasic al confucianismului de shogunatul Tokugawa. Deși autoritățile shogunatului și intelectualii epocii Tokugawa manifestau în general un interes scăzut față de latura pur metafizică a învățăturilor lui Chu Hsi, ei i-au considerat filozofia ca extrem de folositoare pentru justificarea ori legitimarea ideologică a structurii feudale statale și sociale apărute în Japonia în secolul al XVII-lea.

Filozofia neoconfucianistă a lui Chu Hsi e un sistem dualist, bazat pe conceptul de *ri*, „principiu", și *ki*, termen ce nu pare a avea o traducere exactă, dar care a fost redat prin „eter" sau „substanță". Esența tuturor lucrurilor rezidă în propriul lor principiu (*ri*), care, la oameni, înseamnă natura lor de bază. Dar această natură, care în tradiția

clasică a gândirii confucianiste este considerată inerent „bună", devine ininteligibilă prin acțiunea lui *ki*, o forță stăpânită de pasiuni și alte afecte producătoare de rău. Țelul fundamental al practicării neoconfucianismului este de a liniști nebulosul *ki* al cuiva, pentru a permite naturii sale (*ri*) să strălucească. Persoana care atinge acest scop devine un înțelept, substanța sa, *ri*, pare să devină una cu principiul universal, cunoscut drept „principiul fundamental suprem" (*taikyoku*), care domină toate lucrurile.

Neoconfucianismul propunea două metode de primă importanță pentru purificarea lui *ri*, una obiectivă, iar cealaltă subiectivă.[8] Cea obiectivă era acumularea de cunoștințe prin „cercetarea lucrurilor", sintagmă preluată de Chu Hsi din lucrarea chineză clasică *Marea Învățătură* (*Ta hsüeh*). În miezul lucrurilor de cercetat era istoria, în care se afla cunoașterea modului în care conducătorii cei mari și înțelepți din trecut au condus prin propriul lor exemplu moral. Astfel, suveranii și miniștrii lor trebuiau să cunoască istoria, pentru ca, studiind lecțiile oferite de ea, să prevadă în timp o cale proprie de cârmuire. Independent de orice îndrumare practică privind asigurarea unei domnii luminate, accentul pus de neoconfucianism pe cercetarea istorică s-a dovedit în general un stimulent extraordinar pentru știința de carte și învățătură de-a lungul epocii Tokugawa;[9] și, așa cum vom vedea în capitolul următor, el a înlesnit și dezvoltarea unor alte domenii, heterodoxe, de studii intelectuale.

În vreme ce metoda obiectivă de purificare a lui *ri* era în deplină concordanță cu tradiția confucianistă, metoda subiectivă părea să fi fost preluată aproape nemijlocit din budism și, în special, din zen. Metoda „protejării propriului suflet prin păstrarea fermă a sobrietății" e cea care implică limpezirea lui *ri* prin metode similare cu meditația zen. Acest lucru nu înseamnă, firește, că neoconfucianismul și budismul zen erau în vreun fel similare. În timp ce zen și budismul îi îndemnau de regulă pe oameni să renunțe la lumea aceasta împovărată de suferință, aflată în perpetuă mișcare, și să caute să intre pe tărâmul transcendent al fericirii (în cazul budismului zen, prin *satori*, „iluminare"), neoconfucianismul susținea că lumea fizică se bazează pe o ordine morală esențialmente perfectă, ce poate fi cunoscută prin dezvăluirea, pe scară mică, a lui *ri* și, pe scară mare, a principiului fundamental suprem. Pe scurt, în timp ce budismul aspira la perfecțiune în altă lume, neoconfucianismul o căuta în lumea aceasta.

Centrul de interes al doctrinei neoconfucianiste privind această lume s-a axat pe învățătura de bază a lui Confucius însuși, care a fost

umanismul său. Iar, din acest punct de vedere, neoconfucianismul, în armonie cu toate celelalte școli confucianiste, s-a preocupat în primul rând de comportamentul și faptele oamenilor *hic et nunc*. Ordinea socială necesita structurarea ierarhică strictă a claselor și punerea de acord a tuturor oamenilor în privința obligațiilor impuse de cele cinci relații umane de bază: relația dintre tată și fiu, dintre stăpân și supus, dintre soț și soție, dintre frați mai mari și frați mai mici și cea dintre doi prieteni. E ușor de imaginat cât de atractive socoteau cârmuitorii Japoniei epocii Tokugawa că sunt aceste structuri sociale deosebit de conservatoare, care-i chemau pe oamenii de pretutindeni să-și accepte soarta fără să crâcnească și să pună mare preț doar pe îndeplinirea îndatoririlor de pietate filială și de loialitate față de seniorul feudal. Ierarhia socială din epoca Tokugawa (întemeiată pe samurai, ca stăpâni, și pe țărani, meșteșugari și negustori, ca supuși) își avea de fapt originea în Evul Mediu. Neoconfucianismul, importat din China, a validat această ierarhie ca bazată pe legi socotite a fi la fel de imuabile ca și legile naturii înseși.

O mare parte din creditul privind statornicirea și difuzarea neoconfucianismului lui Chu Hsi i se atribuie în mod tradițional lui Hayashi Razan (1583–1657), om cu diverse realizări științifice, care s-a aflat în slujba a patru shoguni, de-a lungul unei perioade de peste cincizeci de ani. Reputat teoretician confucianist, istoric și specialist în jurisprudența precedentului judiciar, s-a socotit că Razan a contribuit mai mult decât oricine la promovarea învățăturii neoconfucianiste a lui Chu Hsi ca principal crez al shogunatului Tokugawa. Recent însă, cercetătorii au pus sub semnul întrebării nu doar rolul lui Razan în atragerea shogunatului spre neoconfucianismul lui Chu Hsi, ci chiar și datarea momentului în care acest crez a fost acceptat drept bază a filozofiei oficiale a shogunatului.[10]

Prima sarcină a neoconfucianismului în epoca Tokugawa a fost să se elibereze de budism – sarcină ce a fost îndeplinită de Fujiwara Seika (1561–1619) și Razan, amândoi preoți budiști la început și abia mai târziu acceptați ca predicatori confucianiști. Se pare însă că abia mai târziu, în secolul al XVII-lea – la multă vreme după moartea lui Razan –, și-a îndreptat shogunatul atenția în mod serios spre neoconfucianism. În acest proces, cei din familia Hayashi, în decursul generațiilor ce i-au urmat lui Razan, au devenit statornicii sfetnici confucianiști oficiali ai shogunatului și șefii ereditari ai academiei confucianiste din Edo.

Deși neoconfucianismul a constituit fără îndoială un prețios instrument ideologic pentru shogunat și un puternic stimul pentru învățământ în epoca Tokugawa, el a exercitat și o vagă influență asupra literaturii și artelor în general. Confucianiștii au fost întotdeauna profund preocupați de moralitate în primul rând, iar preferința lor pentru literatura didactică a avut de multe ori ca rezultat scrieri foarte plictisitoare. Dar poate că cel mai grăitor exemplu al modului în care simțul confucianist al decenței și discreției a înăbușit creativitatea artistică în perioada Tokugawa poate fi observat în istoria remarcabilei școli de pictură Kanō.

De pe vremea lui Masanobu, la sfârșitul secolului al XV-lea, artiștii Kanō i-au slujit pe conducătorii militari ai Japoniei care s-au succedat la putere – casele Ashikaga, Nobunaga și Hideyoshi –, și, la scurt timp după instituirea shogunatului Tokugawa, ei au intrat în slujba noilor conducători militari din Edo. Fiul lui Kanō Eitoku, Mitsunobu (1565–1608), care-și ajutase tatăl la decorarea castelului lui Nobunaga de la Azuchi, iar mai târziu a realizat numeroase lucrări pentru Hideyoshi, a fost chemat în ultimii săi ani de viață de Ieyasu, pentru a decora castelul de la Edo. Dar cel care a întemeiat sau „a repus în drepturi" cu adevărat gruparea Kanō drept școala oficială a pictorilor shogunali în epoca Tokugawa a fost nepotul lui Eitoku, Tanyū (1602–1674), care s-a mutat definitiv la Edo în 1614. Cu timpul, au ajuns să existe patru ramuri principale și douăsprezece secundare ale grupării Kanō, toate angajate de shogunat cu remunerație. Mai mult decât atât, mulți dintre purtătorii apelativului Kanō au fost angajați de seniorii feudali ca propriii lor artiști oficiali *han*. Diverși maeștri ai Școlii Kanō și-au asigurat astfel un cvasimonopol al numirilor de pictori pentru noua elită militară Tokugawa. Dornici să le fie pe plac maeștrilor – profund pătrunși de moralitatea confucianistă – și fără tragere de inimă în privința înnoirilor, artiștii Kanō de după Tanyū au produs puține lucrări de reală valoare. Dimpotrivă, cele mai bune picturi ale epocii Tokugawa poartă semnătura altor artiști.

Un eminent artist de la începutul secolului al XVII-lea și unul dintre cei mai valoroși pictori din întreaga istorie a Japoniei este Tawaraya Sōtatsu (mort în anul 1643), provenind dintr-un neam de negustori, care s-a inspirat din vechea tradiție culturală a Curții imperiale. Deși nu știm aproape nimic despre viața personală a lui Sōtatsu, putem deduce unele dintre influențele care și-au pus amprenta asupra sa din strânsa relație pe care a avut-o cu un alt remarcabil artizan și artist al epocii, Honami Kōetsu (1558–1637).

Fig. 49. Rulou cu poem de Sōtatsu și Kōetsu (*Muzeul de Artă din Seattle*)

Kōetsu, fiul unei familii de negustori din Kyoto care se ocupa cu vânzarea de săbii de calitate superioară, a fost o persoană foarte talentată în multe domenii, inclusiv în ceremonia ceaiului, producerea și decorarea ceramicii și a vaselor lăcuite, pictură și – poate cel mai notabil dintre toate – caligrafie. Într-adevăr, unele dintre cele mai prețioase opere de artă ce s-au transmis din această perioadă sunt „pergamentele cu poeme", realizate în colaborare de Kōetsu și Sōtatsu, pe care Kōetsu înscria poezii *waka* (luate adesea din vechi antologii ținute la mare preț, precum *Kokinshū*, din secolul al X-lea, și *Shinkokinshū*, de la începutul veacului al XII-lea) peste picturile cu flori, iarbă și animale ale lui Sōtatsu (fig. 49).

Atât Kōetsu, cât și Sōtatsu erau reprezentanți ai clasei negustorești superioare din orașe – mai cu seamă Kyoto, Nara și Sakai din provinciile centrale – înfloritoare din punct de vedere comercial în Evul Mediu târziu și în epoca Momoyama. Numeroși artiști și oameni de cultură renumiți, de la maestrul de ceai Shukō din epoca Higashiyama la Sen no Rikyū din vremurile lui Hideyoshi, proveneau din prospere familii de negustori din aceste orașe și fuseseră admiși în cele mai înalte cercuri ale elitei de curteni și războinici. În epoca Tokugawa, asistăm, firește, la continuarea dezvoltării pe plan intern a comerțului și la apariția de noi centre urbane la Osaka și Edo, orașe care în secolul al XVII-lea au dat naștere unei culturi burgheze pe gustul majorității orășenilor din clasele mijlocii și inferioare. Prin urmare arta lui Kōetsu și Sōtatsu a făcut parte din direcția „mai înaltă" sau mai tradițională a mișcării culturale din vremurile anterioare epocii Tokugawa, ei înșiși fiind membrii unei clase odinioară privilegiate de negustori, ale cărei influență și statut intraseră în declin.

Deși Sōtatsu a pictat în diverse stiluri, pe diferite formate, inclusiv pe rulouri orizontale și evantaie pliabile (familia sa se ocupa, se pare, de confecționarea evantaielor), este renumit mai cu seamă pentru lucrările sale în tradiția artei decorative monumentale a lui Kanō Eitoku și a contemporanilor săi din epoca Momoyama. Cu toate acestea, Sōtatsu a fost, mai mult decât predecesorii săi din epoca Momoyama, un artist Yamato, deoarece, pentru multe dintre cele mai importante picturi ale sale, a preferat să aleagă, în locul celor chinezești, teme din trecutul cultural japonez. Două dintre cele mai cunoscute opere ale sale sunt paravane inspirate de scene din *Povestea lui Genji* și de dansul *bugaku*, foarte popular în epoca Nara.

Sōtatsu a fost un excelent maestru în arta sa nu doar în ceea ce privește utilizarea trăsăturii puternice și sigure de penel și combinarea culorilor (inclusiv fundalurile în foiță de aur, caracteristice stilului decorativ matur), ci și din punctul de vedere al simțului desenului și al capacității de a exploata – la un nivel superior față de toți cei dinaintea lui – geometria picturii de paravan. Opere precum *Paravanul Genji* sunt cu adevărat extraordinare pentru privitorul modern ca studii privind forma și plasarea obiectelor, ce par uimitor de asemănătoare în maniera de abordare – nu în conținut – cu cea a artiștilor occidentali, începând cel puțin cu Cézanne și cu postimpresioniștii.

Succesorii lui Sōtatsu au fost doar niște imitatori, dar școala de artă decorativă a mai dat naștere unui mare maestru la sfârșitul secolului al XVII-lea, în persoana lui Ogata Kōrin (1658–1716).[11] Ca și Sōtatsu și Kōetsu (cu care era rudă îndepărtată), Kōrin e descendentul unei familii de negustori care a prosperat în Kyoto începând cu epoca Momoyama, având chiar legături personale și de afaceri cu Hideyoshi, iar mai apoi cu familia Tokugawa și cu familia imperială. Familia Ogata

comercializa textile, multe dintre ele bogat lucrate, în stiluri ce au devenit populare pentru vestimentația de la sfârșitul secolului al XVI-lea și din secolul al XVII-lea; fără îndoială, remarcabilul simț de desenator al lui Kōrin provenea în parte din buna cunoaștere a articolelor comercializate de familie. De fapt, Kōrin însuși a devenit mai târziu unul dintre cei mai des imitați designeri de kimonouri de tip *kosode* (cu mâneci scurte), un articol de îmbrăcăminte de primă importanță din epoca Tokugawa.

Străbunicul lui Kōrin se căsătorise cu sora lui Kōetsu, iar bunicul său participase la activitățile unei colonii de artiști înființate de Kōetsu la Takagamine, la periferia orașului Kyoto. Tatăl său, Ogata Sōken, a păstrat interesul familiei pentru școala de artă Kōetsu–Sōtatsu. Din păcate însă, Sōken a fost mai puțin în măsură decât predecesorii săi să-și rupă, din activitatea sa, timp liber pentru preocupări artistice, chiar în perioada sa agoniseala familiei Ogata începând să se epuizeze. Cu toate acestea, Kōrin a avut la dispoziție în tinerețe tot ce-i trebuia și, din toate relatările, a devenit un adevărat libertin demn de epoca Genroku, frecventând cartierele rău-famate și ducând o viață de huzur și stricăciune morală.

Până când, prin 1693, n-a mai avut bani și a fost silit să se împrumute de la fratele său mai tânăr, Kenzan (1663–1743), care a devenit el însuși un remarcabil olar și pictor, Kōrin nu s-a gândit serios la necesitatea de a găsi o slujbă permanentă. A început prin a colabora cu Kenzan – în același fel în care Sōtatsu a făcut echipă cu Kōetsu –, decorând numeroase piese de ceramică fină produse de fratele său. Dar, cu toate că a făcut asta și a executat și diverse alte tipuri de opere de artă, Kōrin, ca și Sōtatsu, și-a câștigat renumele ca pictor de paravane.

Kōrin a fost ultimul dintre marii artiști decoratori ai Japoniei de la începutul epocii moderne și se poate spune că a perfecționat stilul decorativ până la cel mai înalt nivel. Era un mare admirator al operelor lui Sōtatsu și chiar a copiat multe dintre creațiile timpurii ale maestrului. Dar, în timp ce Sōtatsu își concepuse operele – precum *Paravanul Genji* – utilizând teme familiare și ușor de recunoscut, picturile cele mai cunoscute ale lui Kōrin sunt realizate într-o manieră pur picturală și decorativă. Acest aspect se poate vedea limpede în *Paravanul cu irișI*, una dintre cele mai renumite picturi japoneze. Paravanul e inspirat realmente dintr-un episod din *Poveștile de la Ise*, datând din secolul al X-lea, în care Narihira ia masa la marginea unui drum în apropierea căruia cresc irișI, fiind provocat de un însoțitor să compună un poem *waka* despre „Sentimentele unui călător"

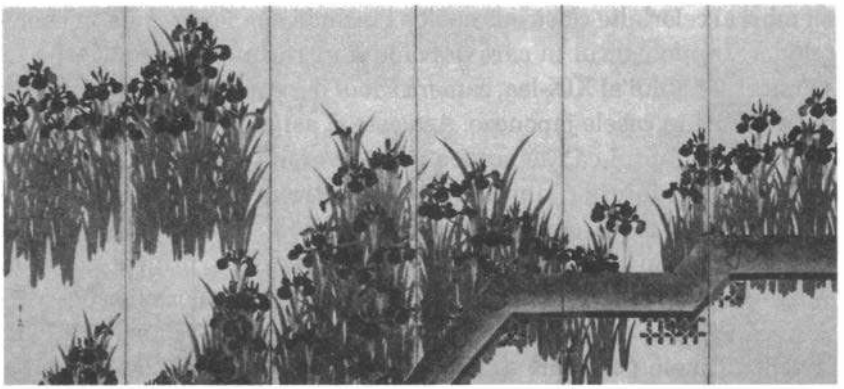

Fig. 50. *Irişi şi pod* de Ogata Kōrin, operă inspirată din *Paravan cu irişi*, una dintre cele mai renumite picturi japoneze (*Muzeul Metropolitan de Artă, Fundaţia „Donaţia Louisa E. McBurney", 1953*)

şi să utilizeze silabele cuvântului *kakitsubata*, „iris", la începutul fiecăruia dintre cele cinci versuri ale sale. Kōrin n-a încercat să reproducă povestirea însăşi, ci a plasat pur şi simplu irişi într-un mod „dematerializat", pe un fond auster, realizat din foiţă de aur. Cu florile lor albastre şi frunzele verzi ce asigură un contrast puternic cu auriul care domină paravanul, irişii parcă dansează dinaintea ochilor privitorului (fig. 50).

Am remarcat că în cursul veacului al XV-lea şi-a făcut apariţia un stil de cameră rezidenţială, stilul *shoin*, ce a evoluat pornind de la modelul unui gen de cabinet de lucru sau bibliotecă din templele zen. Caracteristicile de bază ale camerei *shoin* cuprindeau rogojinile *tatami* (ce acopereau în întregime podeaua), uşi culisante *fusuma* şi *shōji*, o firidă (*tokonoma*), rafturi asimetrice şi o masă joasă, încorporată, numită *shoin* (de la care şi-a luat numele întreaga cameră). Toate aceste elemente au fost însă pe deplin integrate abia în epoca Momoyama şi la începutul epocii Tokugawa, pentru a forma stilul *shoin* matur. În acest proces, au prins formă trei versiuni: un stil *shoin* fastuos, pentru amenajarea de camere care să slujească drept cadru funcţiilor publice şi ritualurilor elitei de samurai (shogun şi *daimyō*); un stil intim – în numeroase cazuri, simplu şi nepretenţios –, utilizat îndeosebi în cazul locuinţelor private ale samurailor; şi un stil special numit *sukiya* (literal, „clădire sau cameră pentru degustare"), adaptat nevoilor de ceremonie a ceaiului. Legea interzicea în regimul Tokugawa folosirea stilului *shoin* în casele tuturor, cu excepţia samurailor, dar, cu trecerea timpului,

membri ai celorlalte clase au reușit să includă elemente *shoin* în camerele lor. În momentul în care Japonia a intrat în era sa modernă la sfârșitul secolului al XIX-lea, camera *shoin* devenise prototipul camerei rezidențiale în casele japoneze. Așa este și astăzi.

Pe lângă faptul că răspundea unei diversități de gusturi privind aranjamentul interior și preferințele estetice, camera *shoin* a satisfăcut, prin adaptare, cerințele de diferențiere a statutului social, atât de importante în societatea Tokugawa, mai cu seamă printre samurai. Pe vremuri, când locuințele și cea mai mare parte a celorlalte construcții aveau podele de lemn lustruit, statutul social se recunoștea prin faptul că unele persoane se așezau pe rogojini, iar altele direct pe podea, sau prin folosirea rogojinilor de diverse mărimi ori cu diferite desene marginale. Când rogojinile *tatami* de dimensiuni egale (fiecare măsurând aproximativ un metru optzeci pe nouăzeci de centimetri) au fost utilizate la acoperirea întregii podele din camera în stil *shoin*, s-a simțit totuși nevoia altor mijloace de etalare a diferențelor de statut social, cel puțin între oaspetele de onoare și ceilalți prezenți la o întrunire. În locuințele particulare, s-a stabilit ca loc de onoare cel din fața firidei (consemnările relatează despre cazuri în care oaspetele cel mai prețuit a fost așezat *în* firidă). În camerele în stil *shoin* fastuos, deosebirea de statut dintre locul ocupat de persoana oficială de rangul cel mai înalt și celelalte se marca suplimentar prin plasarea acesteia pe o porțiune a podelei structural mai înaltă cu o treaptă decât restul.

Probabil cel mai bun exemplu de cameră în stil *shoin* fastuos – rămasă până în zilele noastre – e sala de primire de la Castelul Nijō din Kyoto. Una dintre cele mai populare opriri pe itinerarele turistice din Kyoto, castelul a fost construit de shogunatul Tokugawa drept reședință pentru shogun, când acesta vizita capitala imperială. Utilizat în două împrejurări de cel de-al treilea shogun, Iemitsu (shogun între 1623–1651), castelul a rămas neocupat (cel puțin de către shoguni) timp de peste două secole, până în ultimii ani ai shogunatului Tokugawa. Sala de primire a Castelului Nijō e separată în două părți distincte: o parte „de sus", pentru shogun, și una „de jos", pentru seniorii feudali (*daimyō*) prezenți în fața lui. Deși diferența dintre partea superioară și cea inferioară este de doar o treaptă, forma dreptunghiulară a sălii și utilizarea a două rânduri de frize (un rând la înălțimea de trei cincimi a peretelui, iar cealaltă la marginea plafonului) pentru a-i accentua orizontalitatea conferă o poziție spectaculoasă, impunătoare pentru oricine e așezat în partea superioară. Impactul

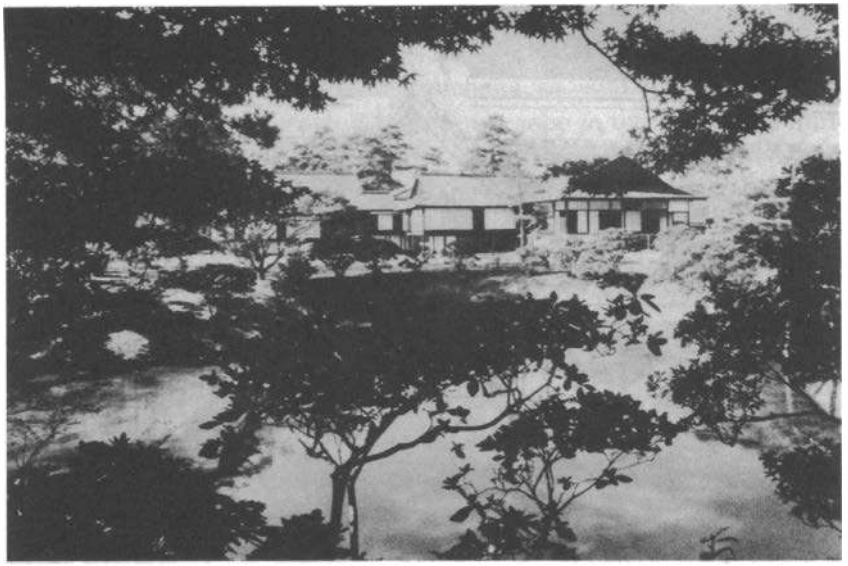

Fig. 51. Palatul Izolat Katsura (*fotografie de Joseph Shulman*)

acestei ambianțe este accentuat de prezența unei firide imense în peretele din spate – adică peretele în fața căruia, în vremea shogunatului, stătea shogunul.

Deși al doilea dintre cele trei tipuri de arhitectură în stil *shoin* menționate mai sus a fost prevăzut de legea shogunală, după cum s-a arătat, exclusiv pentru samurai, de departe cel mai frumos exemplu al unei asemenea arhitecturi care ne-a parvenit din perioada Tokugawa – ba chiar una dintre cele mai mari capodopere de arhitectură din întreaga istorie a Japoniei – este Palatul Izolat Katsura de la sud-vest de Kyoto, construit aproximativ în perioada 1616–1660 de o ramură a familiei imperiale (fig. 51). Structurile neregulate ale acestui palat, care i-au influențat profund în secolul XX atât pe arhitecții japonezi, cât și pe cei străini, combină elementele arhitecturii japoneze – puritatea liniei, simplitatea ornamentației, armonizarea clădirilor cu grădinile și lacurile din jur, variabilitatea spațiului prin mobilitatea pereților despărțitori ai încăperilor –, care vor constitui pentru totdeauna un izvor de admirație și încântare estetică.

Iată ce spun doi experți despre Palatul Izolat Katsura: „Vila Katsura este probabil cel mai reușit exemplu japonez de integrare a arhitecturii și a mediului său natural. Rusticele căsuțe de ceai izolate în colțuri de grădină, pietrele ce duc de la iaz la complexul *shoin*,

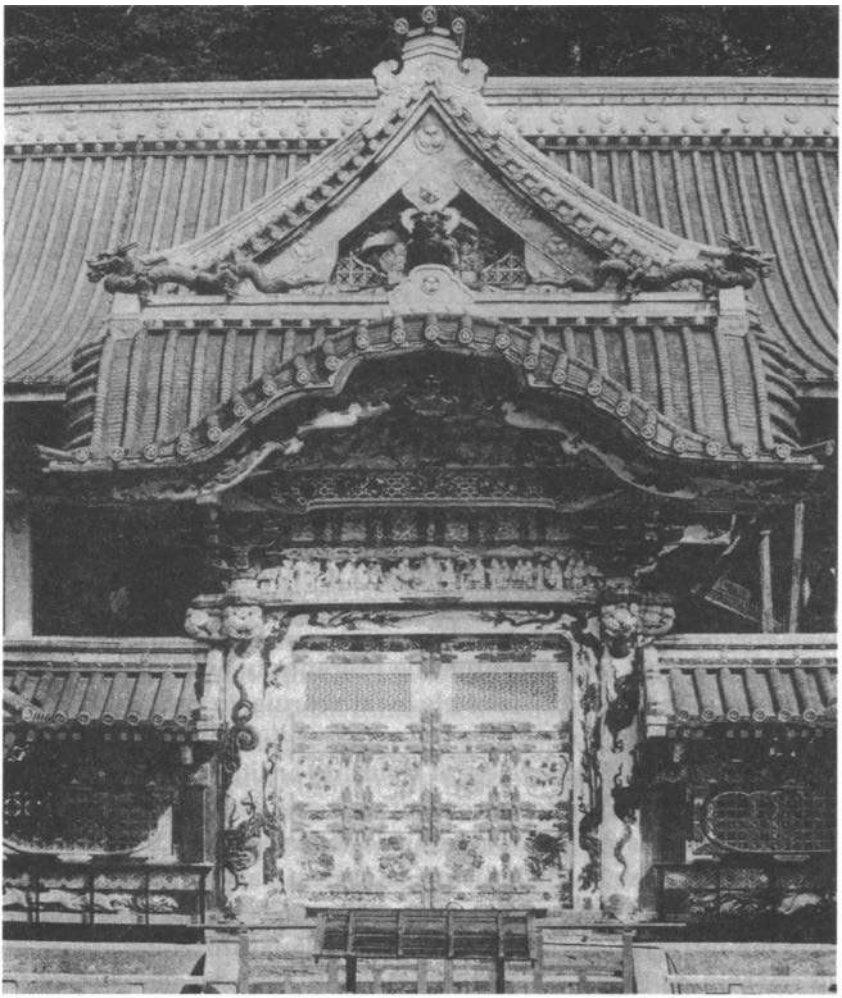

Fig. 52. Sanctuarul Tōshōgū de la Nikkō (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

verande deschise și paravane exterioare mobile, toate contribuie la această interrelație."[12] Referința de aici la căsuțele de ceai rustice ne atrage atenția asupra faptului că Palatul Katsura, cu cele câteva refugii ale sale pentru delectare cu ceai sau pentru pregătirea ceremoniei ceaiului, este de asemenea un excepțional exemplu din categoria celui de-al treilea stil *shoin*, stilul casei de ceai, *sukiya*.

O ultimă operă arhitecturală din epoca Tokugawa ce trebuie pusă în evidență este Templul Tōshōgū de la Nikkō (fig. 52). Actualii vizita-

tori ai Japoniei care participă la excursii de câteva ore cu trenul de la Tokyo la Nikkō vor fi încântați să privească minunatul decor cu munți și păduri. Vor fi uimiți, de asemenea, să vadă un sanctuar alcătuit din clădiri viu colorate, acoperite aproape în totalitate cu o mulțime de sculpturi și alte ornamente, adevărate minuni de măiestrie. Acest mare sanctuar a fost construit în secolul al XVII-lea de shogunat ca loc de odihnă veșnică al lui Ieyasu, pe care regimul Tokugawa îl declarase zeitate națională cu numele de Tōshō Dai-Gongen („Marele Avatar care Ilumineză Răsăritul"). De-a lungul perioadei Tokugawa rămase, Sanctuarul Tōshōgū a fost vizitat în nenumărate împrejurări de shoguni, trimiși ai Curții imperiale și chiar soli străini (din Coreea și Ryukyu).

Calendaristic, epoca Genroku a durat din 1688 până în 1703, dar, cultural, se consideră în general că această epocă a durat aproximativ o jumătate de veac – din, să zicem, 1675 până în 1725. Ceea ce a pus bazele dezvoltării unei culturi de orientare burgheză a fost aproape un secol de pace și constanta sporire a activității comerciale. Creșterea economică a fost, desigur, aproape în întregime de natură internă, dar, în mare parte din cauza limitărilor stricte ale comerțului exterior impuse de politica de izolare, a început să se diminueze simțitor chiar cu începere din epoca Genroku. Cu toate acestea, avansul comercial din primul secol de regim Tokugawa a fost suficient pentru a aduce în prim-plan, pentru prima oară în istoria Japoniei, o clasă numeric semnificativă și prosperă de negustori, care, deși socotită drept inferioară de către stăpânii samurai, a început să-și afirme independența socială și culturală.

Alți factori care au contribuit la înflorirea culturii Genroku au fost răspândirea rapidă a învățământului și a științei de carte în rândul tuturor claselor în veacul al XVII-lea, precum și transformarea războiului dintr-o realitate practică, cum a fost de-a lungul epocii medievale, în ceva mai mult decât o amintire îndepărtată. Samuraii continuau să-și poarte cu ostentație săbiile și-și mai etalau manierele marțiale, dar, în general, se resemnaseră cu faptul că funcția lor aparent permanentă era să practice artele păcii mai degrabă decât pe cele ale războiului.

Un rezultat al sporirii însemnate a numărului de persoane instruite, a bogăției și a timpului liber pentru mulți, mai ales pentru negustori, în epoca Genroku a fost cererea crescândă de cunoștințe și dorința de instruire în domeniul „divertismentelor elegante" (*yūgei*), ca, de

pildă, ceremonia ceaiului, aranjamentul floral, identificarea tămâii, cântatul la instrumente muzicale, dansul, psalmodierea. În Evul Mediu, multe dintre aceste „divertismente" – privite drept „metode" – au fost considerate îndeletniciri cât se poate de serioase, cunoștințele legate de ele fiind transmise frecvent în secret de la o persoană la alta (bunăoară, de la maestru la discipol). În Evul Mediu japonez, se credea că studierea metodei aranjamentului floral (*ka-do* – n. tr.) sau a metodei identificării diferitelor esențe de tămâie, pentru a numi doar două astfel de metode, ar putea duce la starea de iluminare budistă.

În epoca Tokugawa, cea mai mare parte dintre secretele diverselor metode medievale au fost dezvăluite tuturor celor care doreau să le cunoască în procesul de comercializare a acestor metode și de transformare a lor în divertismente elegante. Au fost publicate numeroase cărți care dădeau explicații privind diferitele tipuri de divertisment și care conțineau instrucțiuni despre modul în care trebuiau puse acestea în operă, iar pentru a oferi instruire personală, au fost deschise școli mai mari sau mai mici.

Scriitorul Saikaku (despre care vom discuta mai jos) nota: „Până la vârsta de treisprezece ani, omul e lipsit de discernământ. De la vârsta de treisprezece ani la cea de douăzeci și patru sau douăzeci și cinci de ani, este sub controlul părinților. De atunci și până la patruzeci și cinci de ani, trebuie să muncească pentru sine și să-și facă o familie. După aceea însă, se poate dedica fără restricții căutării delectărilor."[13] O cale spre delectare o constituiau divertismentele elegante, și ne-au parvenit multe istorisiri despre cei care au lăsat deoparte orice reținere și s-au dăruit lor. Iată, de pildă, povestea unui negustor care, datorită norocului din naștere, n-a trebuit să aștepte până la vârsta de patruzeci și cinci de ani, sugerată de Saikaku, pentru a petrece timpul în mod agreabil:

> De pe vremea tatălui său fusese crescut în lux, astfel că totdeauna i-a lipsit spiritul negustoresc. Trăia pe picior mare și se dădea în vânt după ustensilele fine de ceai și saloanele de ceai... Avea gusturi dintre cele mai extravagante, și-a construit tot soiul de clădiri și avea grădini cu ceai și saloane de ceai care le întreceau în eleganță pe ale altora... Și acum vorbesc oamenii de el... Abia dacă se interesa de afaceri, petrecându-și timpul în distracții.[14]

Iată povestea unui alt negustor dăruit plăcerii, a cărui pasiune era axată în special, ca și în cazul primului, pe ceremonia ceaiului:

> [El] a devenit din cale-afară de destrăbălat și a cheltuit banii, lăsându-se pradă promiscuității... Îmbrățișând profesia de maestru de ceai, a continuat

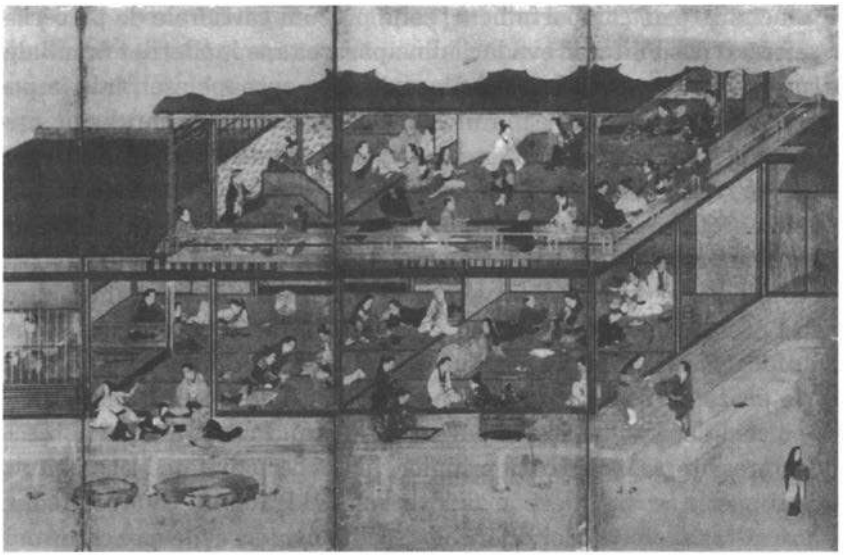

Fig. 53. „Casă de distracții" (detaliu) de pe la mijlocul anilor 1640 (*Academia de Arte din Honolulu, Donația Robert Allerton, 1960* [2758.1])

> exact cum îi făcea plăcere, astfel că în cele din urmă a orbit și a murit la vârsta de patruzeci și doi sau patruzeci și trei de ani. Și, cum averea i se tot micșora din pricina acestor lucruri, și-a amanetat ustensilele și altele și a dat faliment când banii împrumutați unor *daimyō* nu i-au fost returnați.[15]

Roditorul fundament al culturii urbane l-au constituit cartierele de plăceri și distracții, care s-au format, aproape ca niște enclave extrateritoriale, în marile orașe: cartierul Yoshiwara la Edo, Shinmachi la Osaka și Shimabara la Kyoto (fig. 53). Abundând de bordeluri, teatre, saloane de ceai, băi publice și felurite alte locuri de divertisment sau de rendez-vous, aceste cartiere erau faimoasele „lumi plutitoare" (*ukiyo*) din – deopotrivă – realitatea și legendele Tokugawa. *Ukiyo*, deși folosit explicit din această perioadă pentru a desemna o astfel de lume interlopă, însemna, în sensul cel mai larg, insubstanțiala și mereu-schimbătoarea existență în care e prins omul. Pentru budiștii din Evul Mediu, ea desemna o existență mizerabilă și împovărată de durere, iar *ukiyo*[16] ducea conotativ cu gândul la tristețea fundamentală a vieții; în epoca Genroku însă, termenul a căpătat tot mai frecvent înțelesul de lume plăcută, tocmai pentru că este în permanentă schimbare, incitantă și mereu nouă.

Ținând seama de presiunea enormă pe care societatea Tokugawa o exercita asupra individului ca să se conformeze rigidelor reguli

confucianiste de comportament, zone precum cartierele de plăceri – ce ofereau posibilitatea evadării din apăsarea răspunderilor familiale și profesionale – erau supape de securitate aproape esențiale împotriva tulburărilor sociale manifeste. Cu toate că shogunatul a menținut neîntrerupt un control atent în ceea ce le privește, respectivele cartiere se autoguvernau în mare măsură. Diferențele sociale bazate pe naștere sau statut însemnau puțin lucru în respectivele incinte: banii, nu arborele genealogic, aveau întâietate în „lumea plutitoare".

Unul dintre primii și cei mai importanți cronicari ai vieții burgheze a fost poetul și autorul de proză de ficțiune Ihara Saikaku (1642–1693). Născut într-o familie de negustori din Osaka, Saikaku a început să scrie proza de ficțiune care i-a adus cea mai statornică faimă abia după ce a depășit vârsta de patruzeci de ani. Principalul său obiect de interes literar în decursul primilor săi ani de activitate l-a constituit genul poetic *haikai*, derivat din versurile legate ale Evului Mediu. Ca rezultat al eforturilor diferitelor școli inovatoare (despre care vom discuta mai târziu), *haikai* a fost eliberat de încorsetările stilistice și topice care făcuseră ca versurile legate – asemenea genului de poezie *waka* înaintea lor – să fie practic lipsite de originala lor putere de expresie. Iar, în cazul unui dibaci mânuitor de cuvinte precum Saikaku, *haikai* a reprezentat un eficient mecanism de versificare plină de viață și de duh. Poetul Saikaku pare să fi fost totuși interesat mai mult de cantitate decât de calitate. Angajându-se în competiții-maraton cu un singur participant, el a compus uluitorul total de douăzeci și trei de mii cinci sute de *haikai* într-un interval de douăzeci și patru de ore și a stabilit astfel un – se pare – imbatabil, chiar dacă nu neapărat de invidiat, record în privința susținutei sale capacități poetice.

Oricât de frivole par, maratonurile de poezie pot fi interpretate și ca un efort al exuberantului și energicului Saikaku de a depăși înseși limitele – caracterizate deja printr-o mare libertate – ale genului de poezie *haikai*, și astfel de a constitui un fel de preludiu la scrierile în proză cărora li s-a consacrat în ultimul deceniu și ceva al vieții sale. Vasta experiență în *haikai* este evidentă în operele sale în proză, pline de pasaje poetice în care alternează rândurile de câte cinci și șapte silabe.

Saikaku a creat un nou gen de proză literară, numit *ukiyo-zōshi*, „cărți ale lumii plutitoare", derivate din scrieri cunoscute drept „cărți kana" (*kana-zōshi*), care s-au dezvoltat începând cu sfârșitul Evului Mediu. După cum lasă de înțeles și numele lor, aceste din urmă cărți au fost realizate în silabarul *kana*, pentru ca un public cât mai larg

să poată avea acces la ele. Evoluția tiparului la începutul epocii Tokugawa a contribuit și ea la sporirea circulației cărților *kana*, care conțineau bucăți didactice, adaptări după clasici, însemnări de călătorie, povești supranaturale și povestiri amuzante despre femei imorale și escapade de preoți și samurai dedați la plăceri. Dar, în general, cărțile *kana* au păstrat un pronunțat caracter medieval fie în conținut și stil ca atare, fie în folosirea unor procedee literare demodate, pentru a exprima învățăminte moralizatoare. Cărțile „lumii plutitoare" ale lui Saikaku sunt, dimpotrivă, realiste, actuale, fiind scrise într-un stil care, deși uneori didactic, este în esență detașat și analitic.

Majoritatea prozei de ficțiune a lui Saikaku se clasifică în trei categorii importante: erotice (*kōshoku*), urbane și despre samurai. Cum Saikaku nu s-a simțit niciodată în largul lui scriind despre clasa samurailor, cele mai bune lucrări ale sale au fost din categoria erotică și urbană. Prima sa carte, publicată în 1682, se intitula *Viața unui bărbat care a trăit pentru dragoste* (*Kōshoku ichidai otoko*)[17] și era o scriere „erotică", deși termenul *kōshoku* din titlu ar putea fi interpretat mai exact ca însemnând mai curând „libertin" decât pur și simplu „erotic". Așa de variat cum a fost utilizat de Saikoku, *kōshoku* a ajuns să aibă o gamă largă de sensuri, de la îndrăzneț sau romantic, pe de o parte, la desfrânat sau pervers, pe de altă parte. În orice caz, o nouă formă de iubire – *kōshoku* – a fost trainic statornicită de Saikaku și de alții în epoca Genroku ca temă majoră a literaturii și a artelor vizuale. Până în această epocă, iubirea, redată convențional în arte, s-a bazat mai cu seamă pe principiile iubirii curtenești, căreia îi dăduseră chip în urmă cu vreo șapte sau opt sute de ani curtenii epocii Heian și care punea accent mai degrabă pe aspectul estetic decât pe cel erotic.

Viața unui bărbat care a trăit pentru dragoste este povestea lui Yonosuke, un orășean care începe o îndelungată viață de aventuri sexuale încă de la vârsta de opt ani, când face avansuri unei servitoare; la șaizeci și unu de ani, după ce s-a bucurat de toate plăcerile pe care i le-au putut oferi femeile japoneze, pleacă într-o barcă să găsească o insulă locuită doar de femei. Împărțită în cincizeci și patru de capitole, fiecare tratând câte un an din viața lui Yonosuke, *Viața unui bărbat care a trăit pentru dragoste* este mai mult decât punerea laolaltă a unor episoade picante cu faptele unui crai neobosit.

În 1686, Saikaku a scris o altă operă erotică, intitulată *Cinci femei care au ales dragostea* (*Kōshoku gonin onna*), care conține cinci povestiri relativ lungi și bine structurate, ce ar putea fi considerate de fapt

scurte romane. În timp ce *Viața unui bărbat care a trăit pentru dragoste* tratează subiecte legate de viața în cartierele de plăceri, *Cinci femei care au ales dragostea* are ca eroine femei cu onorabile origini burgheze sau țărănești, care, din pricina firii lor excesiv de pasionale, se aventurează în legături ce duc – în toate cazurile, în afară de unul – la dezonoare și moarte. În această lucrare, Saikaku trece de la relatările privind lumea artificială din cartierul de plăceri la povestiri bazate pe evenimente reale, cu oameni din viața obișnuită. El a tratat și una dintre cele mai importante teme sociale din întreaga literatură a epocii Tokugawa, conflictul dintre sentimentele umane (*ninjō*) și sentimentul apăsător al datoriei (*giri*), impus individului de legile feudale și de moravurile vremii.

În același an în care a scris *Cinci femei care au ales dragostea*, Saikaku a mai compus o operă erotică majoră, intitulată *Viața unei femei senzuale* (*Kōshoku ihidai onna*). Este o povestire despre partea mai întunecată a iubirii, spusă la persoana întâi, despre poftele trupești necontrolate și depravare. Eroina este o nimfomană (descendentă, pe linie paternă, din clasa curtenilor din Kyoto) care răzbește în viață în mare parte prin propria ingeniozitate și abilitate, angajându-se într-o mulțime de profesiuni, inclusiv cea de dansatoare, cameristă, croitoreasă și profesoară de caligrafie, precum și de curtezană și, în cele din urmă, simplă femeie de stradă. După ce afirmă că pe vremea când era fată era îmbătată de iubire (de genul celei pe care o văzuse practicată la Curte) și ajunsese s-o considere drept cel mai important lucru în viață, ea își povestește amănunțit prima aventură amoroasă, de la frageda vârstă de doisprezece ani:

> Nimic nu e pe lumea asta atât de ciudat ca iubirea. Cei câțiva bărbați care mă curtau erau și eleganți, și chipeși, dar nici unul dintre ei n-a stârnit în mine simțăminte tandre. Ei bine, exista și un modest ostaș în serviciul unui anume curtean. Flăcăul avea un rang inferior și un fel de a fi care ar fi trezit neîncredere multor femei. De la prima scrisoare pe care mi-a trimis-o însă, vorbele îi erau încărcate de o pasiune care-ar fi fost suficientă să te dea gata. Trimitea răvașe după răvașe, exprimându-și sentimentele arzătoare, până când, fără să-mi dau seama, m-am simțit tulburată în inima mea. Era greu pentru noi să ne întâlnim, dar, cu nițică șiretenie, am reușit să pun la cale o întâlnire, și astfel s-a întâmplat să mă dau lui toată.
>
> Legătura noastră de dragoste nu putea să nu devină temă de bârfă la Curte și, într-o bună zi, „a ieșit la iveală". Ca pedeapsă, am fost surghiunită în vecinătatea podului Uji. Iubitul meu – și mai cumplit de zis! – a fost condamnat la moarte. Câteva zile mai târziu, în vreme ce mă zvârcoleam în pat jumătate adormită, jumătate trează, silueta sa mută părea să-mi fi apărut înspăimântător dinaintea ochilor. În disperarea mea, mi-am spus că trebuie

să-mi iau viața; după ce au trecut totuși alte câteva zile, am uitat cu totul de el. Din asta putem într-adevăr deduce că nimic pe lumea asta nu e mai josnic și mai schimbător ca inima unei femei.[18]

Anii ce trec își spun cuvântul și, în cele din urmă, femeia cea senzuală, bătrână și nevoiașă de-acum, se aventurează din nou în bezna nopții, cu speranța disperată de a atrage clienți imprudenți:

În zilele noastre, oamenii au devenit atât de prudenți, încât, deși e vorba de doar câțiva gologani, ei se arată mai grijulii în alegerea unei târfe de pe stradă decât o face un bărbat bogat când alege o curtezană de prima mână. Uneori, sunt în stare să aștepte până ce apare un trecător cu o torță, alteori duc femeia până la felinarul unui post de pază – în ambele cazuri, o cercetează îndeaproape, iar, în zilele de azi, chiar dacă e vorba de o scurtă aventură, o femeie bătrână sau urâtă e refuzată prompt. „La o mie de oameni care văd, o mie sunt orbi." Așa sună zicala; în noaptea aceea însă, n-am întâlnit, din păcate, nici un singur orb!

În cele din urmă, s-au ivit zorile: întâi au sunat cele opt clopote, apoi șapte. Treziți de sunetul lor, cărăușii și-au pus cu zgomot în mișcare caii de povară în lumina abia mijită a dimineții. Am continuat totuși să umblu pe străzi până la ceasul în care fierarul și vânzătorul de *tofu* și-au deschis obloanele. Fără îndoială însă că felul în care arătam și mă purtam n-a fost potrivit cu această îndeletnicire, căci, în tot acest răstimp, nici unul dintre ei nu mi-a solicitat favorurile. Am tras atunci concluzia că aceasta va fi fost ultima mea încercare în Lumea Plutitoare de a mă îndeletnici cu meseria aceasta și am renunțat o dată pentru totdeauna.[19]

Cele două teme majore ale lui Saikaku au fost iubirea și banii, iar în cărțile sale cu tematică burgheză, scrise în cea mai mare parte după cărțile erotice, analizează etica muncii neobosite, a iscusinței și a succesului financiar care-i caracterizează pe orășeni (*chōnin*). Cea mai apreciată lucrare a sa de acest gen este *Eternul depozit al Japoniei* (*Nihon eitaigura*), o culegere de povestiri despre acumularea și pierderea averilor. Dar, așa cum în cărțile sale erotice a trecut de la o atitudine sentimentală față de iubire la relatarea în stil Defoe a patimii sexuale, cu efectele ei imorale, din *Viața unei femei senzuale*, Saikaku își îndreaptă atenția, în lucrările sale târzii, cu tematică citadină, asupra vieții negustorilor din pătura mijlocie și de jos, marcată în general de trudă fără sfârșit și de efort pentru a ține pasul cu plata datoriilor.

Am remarcat mai devreme în acest capitol accentul important pus în tradiția neoconfucianistă pe umanism. E important însă de remarcat, de asemenea, că umanismul afirmat în epoca Tokugawa nu era câtuși de puțin comparabil cu cel apărut în Occident începând cu Renașterea. În timp ce umanismul occidental modern era axat pe

oameni ca indivizi, cu toate particularitățile lor personale și cu toate sentimentele și obiceiurile lor, umanismul japonez din epoca Tokugawa abia dacă avea în vedere existența individuală a omului; el era centrat mai degrabă pe „popor" și-l considera ca alcătuit esențialmente din categoria samurailor, țăranilor și curtezanelor. Putem vedea acest gen de atitudine umanistă reflectat limpede în scrierile lui Saikaku și ale altor autori din perioada Tokugawa, ale căror personaje sunt, invariabil, descrise bidimensional sau pur și simplu stereotip. În cea mai mare parte, personajele literaturii Tokugawa fac ceea ce ne așteptăm să facă; în toată literatura din această epocă sunt puține exemple de evoluție a personajului, care este probabil caracteristica cea mai însemnată a romanului occidental modern.

În timp ce Saikaku perfecționa un nou tip de proză de ficțiune, două forme ale teatrului popular, care au evoluat cel puțin de la începutul veacului al XVII-lea – *kabuki* și teatrul de păpuși –, s-au afirmat ca genuri mature.

Kabuki datora mult teatrelor *nō* și *kyōgen*, principalele forme dramatice din epoca medievală. Acest lucru este evident nu numai în genul de piese de teatru, în tehnicile de joc, în acompaniamentul muzical și narativ folosit în *kabuki* la început, ci și în punerea propriu-zisă în scenă a acestor producții. Pot fi urmărite totuși chiar și influențe mai directe, care ajută la explicarea modului în care *kabuki* a devenit genul de divertisment viguros și popular care a fost în decursul primei sale mari perioade de înflorire din epoca Genroku.

Creatorul recunoscut al teatrului *kabuki* a fost o femeie pe nume Okuni, căreia nu i se cunoaște biografia, dar care foarte probabil a fost slujitoare la Marele Sanctuar șintoist de la Izumo. Cândva spre sfârșitul anilor 1590 sau în primii ani ai secolului al XVII-lea, Okuni a condus o trupă de dansatoare la Kyoto, într-un fel de divertisment muzical în aer liber, etichetat (de alții) drept „dans *kabuki*", și ca urmare a succesului său comercial au apărut curând trupe concurente. Termenul *kabuki* a fost derivat din cuvântul *katamuki* – „pieziș" sau „puternic înclinat" – și a fost utilizat în această epocă pentru a desemna un comportament inedit sau excentric. Aplicarea sa la dansul lui Okuni și a fetelor sale este o indicație limpede că prima companie de *kabuki* a fost socotită drept o întreprindere îndrăzneață, dar nu foarte potrivită.

Un număr interpretat de trupa Okuni era „dansul *nembutsu*" (*nembutsu odori*), un gen de inducere a extazului religios (în timpul căruia oamenii dansau de jur împrejur și înălțau laude lui Buddha Amida) ce-și are obârșia în veacul al X-lea la preotul rătăcitor Kūya, propová-

duitorul budismului Tărâmului cel Curat, și care a fost răspândit peste tot, mai cu seamă în rândurile poporului, de către Ippen, în timpul epocii Kamakura. În Evul Mediu târziu, *nembutsu odori* a devenit o formă de dans folcloric, jucat mai mult pentru divertisment decât din motive religioase, și a supraviețuit în Japonia de azi sub forma dansurilor organizate anual la praznicul *bon* închinat morților, de la mijlocul verii.

Pe lângă dansurile de acest fel, trupa Okuni mai interpreta și parodii burlești în care erau zugrăvite întâlniri dintre bărbați și prostituate sau erau reconstituite scene de rendez-vous din saloanele de ceai și băile publice. (Fără îndoială că fetele jucau aceste parodii foarte profesionist, fiindcă erau toate, evident, curtezane practicante lipsite de sentimente de sfială în acest domeniu.) Oficialitățile shogunatului au dezaprobat cu severitate atât comportamentul de pe scenă, cât și pe cel din afara ei al acestor interprete-femei, astfel că, după o perioadă de ezitări, în 1629 li s-a interzis complet participarea la *kabuki*. Acest fapt a avut ca efect imediat impulsionarea apariției unei alte forme de divertisment, cunoscut sub denumirea de „*kabuki* [jucat] de bărbați tineri", care evoluase în umbra teatrului „*kabuki* [jucat] de femei". Spectacolele realizate de acești tineri atrăgători includeau anumite numere de acrobație și – cu adevărat sclipitoare – de mânuire a sabiei, incluse, într-o fază ulterioară, chiar în desfășurarea spectacolului de *kabuki*; dar, spre consternarea autorităților, tinerii dădeau la fel de multă bătaie de cap, din punct de vedere social, ca și femeile interprete de *kabuki*, deoarece aceștia încingeau pasiunile homosexualilor, care se răspândiseră în Japonia (mai ales în rândurile samurailor și ale preoților budiști) începând cu Evul Mediu. În cele din urmă, în 1652, după o serie de incidente neplăcute, inclusiv încăierări publice în toiul spectacolelor în jurul simpatiei față de actorii de pe scenă, shogunatul a interzis și spectacolele *kabuki* jucate de bărbați tineri. Din acea clipă, doar bărbații adulți (sau tinerii care, ca să aibă înfățișare de adulți, renunțaseră la podoaba capilară) au fost autorizați să joace pe scena teatrului de *kabuki*.

În întreaga perioadă Tokugawa, *kabuki* a fost, într-o măsură mai mare sau mai mică, prigonit oficial, iar această prigoană a avut o influență foarte importantă asupra evoluției sale. Oficialii shogunatului au ezitat să interzică total *kabuki* din cel puțin două motive. În primul rând, ei considerau *kabuki*, asemenea „lumii plutitoare" căreia îi devenise parte integrantă, drept o necesară supapă de eliberare a energiilor primare ale maselor, chiar dacă acest lucru le ofensa grav sensibilitățile confucianiste. Și, în al doilea rând, ei și-au dat neîndoielnic

seama că, la fel ca prostituția în sine (atât masculină, cât și feminină), el n-ar putea fi nicicând desființat cu totul, fiind de preferat astfel o formă oficială de supraveghere.

Excluderea femeilor din teatrul *kabuki* a dat naștere personajului unic *onnagata*, interpretul de sex masculin în roluri feminine. Atât de speciale sunt calitățile de actor cultivate de-a lungul veacurilor de către *onnagata*, încât, dacă femeilor li s-ar îngădui să joace *kabuki* azi, prea puține ar fi avantajele pe care le-ar avea – sau n-ar avea deloc – în comparație cu bărbații în însușirea artei *onnagata*.

Unul dintre motivele pentru care *kabuki* jucat de bărbați tineri n-a fost interzis până la finele lui 1652 a fost că cel de-al treilea shogun Tokugawa, Iemitsu (1604–1651), nutrea o mare afecțiune pentru actorii tineri. Preluând în sfârșit controlul după moartea lui, autoritățile shogunatului au anunțat limpede că – neputând nicicum să spere în convertirea actorilor de *kabuki* și a patronilor lor în puritani – au intenția să limiteze extrema promiscuitate prezentă atât de flagrant pe scena teatrului *kabuki*. Odată cu excluderea tinerilor de pe scenă, autoritățile au apelat la artiștii teatrului *kabuki*, pentru ca aceștia să-și consacre eforturile spre a deveni actori adevărați, iar nu interpreți de spectacole ușurele a căror principală activitate era sexul ilicit.

Injoncțiunea a avut aparent un oarecare efect, deoarece *kabuki* a fost treptat transformat într-o veritabilă artă dramatică. Actorii și-au asumat roluri specializate (cum a fost cel al personajului *onnagata*), s-au introdus cortinele cu desene, piesele au fost divizate în acte, au fost utilizate mai multe decoruri și accesorii scenice, expresia propriu-zisă a artei dramatice a fost modificată și adaptată nevoilor specifice teatrului *kabuki*. Și totuși, cu toate că interdicțiile speciale impuse de shogunat au ajutat, poate, *kabuki* să capete mai multă legitimitate ca formă teatrală, tratamentul oficial – acela de rău necesar – la care a fost supus de-a lungul întregii perioade Tokugawa l-a și împiedicat probabil să se ridice la un nivel superior de rafinament. *Kabuki* a fost și rămâne în mod vădit un teatru pentru oamenii de rând.

În *kabuki*, așa cum a evoluat acesta începând cu secolul al XVII-lea, actorul este atotputernic. Textele pieselor abia dacă sunt altceva decât scenarii sau ghiduri pentru actor, care trebuie să le înfrumusețeze sau să le modifice după cum socotește el. Piesa *kabuki* tipică este alcătuită dintr-un șir de puncte dramatice importante sau tablouri cărora actorii le sporesc latura emoțională prin amplitudinea gesticii, postură și măiestrie declamatorie (fig. 54).

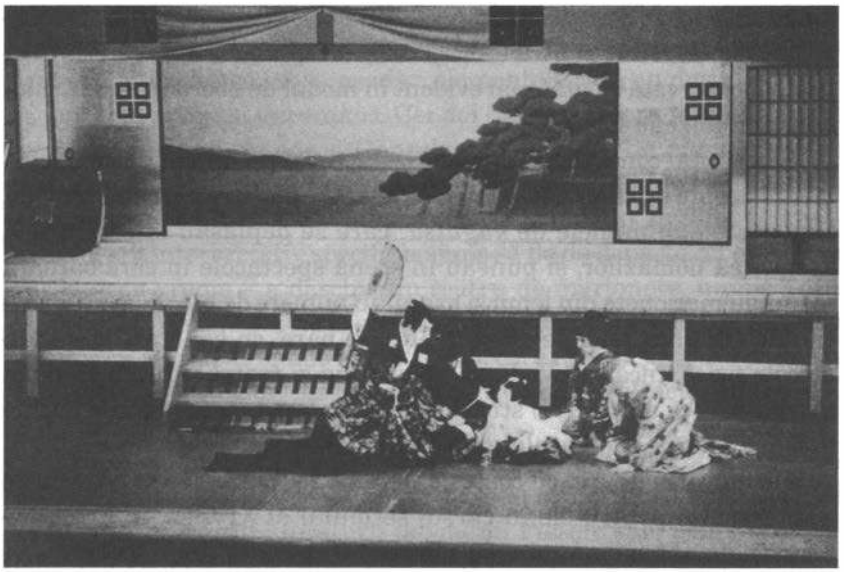

Fig. 54. Scenă dintr-o piesă de teatru *kabuki* (*Oficiul Național de Turism din Japonia*)

Deși *kabuki* a prosperat deopotrivă la Edo și în zonele Kyoto–Osaka, cel mai mare succes l-a cunoscut mai cu seamă printre cetățenii din Edo – în rândul cărora se găsea un procent mult mai mare de samurai, ale căror gusturi erau mai neșlefuite și mai lipsite de reținere. La începutul și la mijlocul veacului al XVII-lea, *kabuki* concura în popularitate cu teatrul de marionete (*bunraku*), dar, după un mare incendiu, în 1657, o mare parte a orașului a fost distrusă, ceea ce a determinat reconstruirea cartierului de plăceri Yoshiwara în zona Asakusa a orașului Tokyo de azi, cea mai mare parte a coriștilor teatrului de păpuși (personalul principal pentru *bunraku*) s-a deplasat spre Kansai (zona Kyoto–Osaka), lăsând *kabuki* să domine lumea teatrului din Edo.

Cei mai faimoși doi actori *kabuki* din epoca Genroku au fost Ichikawa Danjūrō (1660–1704) din Edo și Sakata Tōjūrō (1647–1709) din Kansai. Danjūrō, influențat de o formă timpurie a teatrului de marionete care cânta faptele eroice ale unui semilegendar erou pe nume Kinpira, a dezvoltat un stil de joc numit „genul dur" (*aragoto*). Atât de mare au fost succesul și renumele lui Danjūrō, încât acest „gen dur" a fost imitat pe scară largă de interpreții din Edo și a devenit probabil cea mai definitorie trăsătură a mărcii *kabuki* a orașului. Sakata Tōjūrō, pe de altă parte, a practicat în stilul său interpretativ „genul

blând" (*wagoto*), demonstrând preferința celor din Kansai pentru aluziv și delicat (decât pentru eroic și masculin, ca în Edo), preferință ce poate fi observată cu atât mai evident în modul de abordare a teatrului *bunraku* în zona Kansai.[20]

Cele dintâi consemnări din istoria Japoniei privind păpușarii informează despre existența, în perioada Heian, a unor grupuri de persoane, cunoscute sub numele de *kugutsu*, care se deplasau din loc în loc, asemenea nomazilor, și puneau în scenă spectacole în care bărbații mânuiau marionete din lemn și executau numere de magie, iar femeile cântau. În plus, femeile își ofereau – se pare, cu generozitate – farmecele fizice, încă o dovadă că prostituția și teatrul erau încă de la începuturi (ca să zic așa) strâns legate în Japonia. Se cunosc puține lucruri despre spectacolele de marionete organizate de-a lungul veacurilor următoare, cu toate că pare să se fi înregistrat o revenire a interesului pentru ele în cursul secolului al XIV-lea, în urma importării de păpuși mânuite cu sfori din China.

Arta *bunraku* ajunsă la maturitate, așa cum se prezenta la finele secolului al XVI-lea și în secolul al XVII-lea, a fost definită de Donald Keene drept „o formă de povestire declamată în acompaniament muzical și personificată de marionete pe o scenă"[21]. Dintre cele trei elemente principale ale *bunraku* – povestire, acompaniament muzical și folosirea marionetelor –, arta de a povesti (și, într-o măsură mai mică, acompaniamentul muzical) este de cea mai mare importanță în istoria culturii japoneze. Teatrul de marionete a fost un gen minor, utilizat pentru a completa arta derivată în mod tradițional din corurile *bunraku*.

Măiestria coriștilor itineranți – care adesea erau preoți budiști – de a spune povești s-a remarcat drept o artă prețuită în întreaga epocă medievală. Printre sursele literare importante din care interpreții își extrăgeau subiectele se numărau marile cronici de război, inclusiv *Povestea clanului Heike* și *Taiheiki*. Pentru acompaniament, interpreții foloseau în general un instrument cu patru corzi asemănător lăutei numit *biwa*. La sfârșitul veacului al XVI-lea însă, un alt instrument, *samisen*, cu trei corzi, originar din China și introdus în Japonia prin insulele Ryukyu, s-a bucurat de mare trecere printre interpreți. Asemănător oarecum cu banjo, *samisen* emite un sunet mai degrabă delicat, vibrat (în contrast cu sunetul domol emis de *biwa*) și este cât se poate de potrivit pentru acompanierea tehnicilor vocale ale interpreților. În perioada Tokugawa, *samisen*-ul a devenit principalul instrument muzical în teatrele *kabuki* și *bunraku*.

Adaptarea instrumentului *samisen* la vechea artă a psalmodierii și utilizarea marionetelor pentru reprezentarea acțiunii narative declamate de interpreți au fost, așadar, elementele care au dus la apariția teatrului de păpuși (*bunraku*). Cei doi bărbați cărora li se datorează evoluția decisivă, în epoca Genroku, a teatrului de păpuși într-un gen dramatic riguros au fost cântărețul Takemoto Gidayū (1651–1714) și dramaturgul Chikamatsu Monzaemon (1653–1724). În 1684, Gidayū – al cărui stil interpretativ specific a ajuns să fie de departe cel mai admirat la acea vreme – a deschis un teatru de marionete, numit Takemoto-za, în Osaka, apelând la serviciile de dramaturg ale lui Chikamatsu, scriitor cu origini de samurai din Kyoto, care câștigase deja o oarecare reputație ca autor de piese scrise pentru celebrul actor de *kabuki* Sakata Tōjūrō.

Deși Chikamatsu a scris piese și pentru *kabuki*, și pentru *bunraku*, operele scrise pentru acesta din urmă i-au conferit renumele de care se bucură în istoria literaturii japoneze. Piesele sale pentru teatrul *bunraku* sunt de două feluri: piese istorice (*jidaimono*) și piese domestice, sau contemporane (*sewamono*). Piesele istorice se inspiră din aceeași categorie de subiecte narative pe care interpreții dramatici japonezi le utilizaseră de-a lungul veacurilor și care sunt, prin natura lor, povestiri ce dau viață curajului eroic și iubirii romantice. Pentru a spori încărcătura emoțională a prezentării lor scenice, Chikamatsu și ceilalți dramaturgi *bunraku* au indicat în scenariile lor că spectacolele trebuie să conțină și numere de acrobație ieșite din comun, precum și acțiuni supranaturale, îndrăgite de spectatori și pe care marionetele – spre deosebire de actorii *kabuki* în carne și oase – le puteau face mai convingător. Cea mai cunoscută piesă istorică a lui Chikamatsu este *Kokusenya kassen* (*Bătăliile de la Coxinga*), bazată pe povestea unui loialist chinez care a rezistat cu succes în fața manciurienilor după ce aceștia invadaseră China și răsturnaseră dinastia Ming în 1644.

Chikamatsu și-a scris prima piesă domestică, *Sinucideri din dragoste la Sonezaki* (*Sonezaki shinjū*), abia în 1703. Cu această operă, inspirată din evenimente reale care tocmai avuseseră loc în Osaka, Chikamatsu nu numai că a creat o nouă categorie de piese de teatru de marionete, dar a găsit și metoda prin care își va realiza cea mai bună scriere. *Sinucideri din dragoste la Sonezaki* – deosebit de populară printre spectatorii epocii Genroku – e construită în jurul unei intrigi simple, pe care Chikamatsu a utilizat-o, cu variațiuni și retușuri, ca model pentru un anume număr de piese cu teme domestice. Este povestea unui vânzător de sos de soia, pe nume Tokubei, care este

îndrăgostit de Ohatsu, curtezană în cartierul de plăceri din Osaka. La începutul piesei, aflăm că Tokubei s-a certat cu stăpânul său (care este de fapt unchiul lui Tokubei) și trebuie să-i returneze o sumă de bani pe care o primise în avans ca zestre pentru fiica sa, pe care Tokubei refuză s-o ia de soție. Bunul, dar credulul Tokubei dăduse banii de zestre cu împrumut unui prieten; când încearcă să i-i ceară înapoi, prietenul de altădată neagă nu doar că a primit vreodată bani, dar îl și incriminează pe Tokubei că i-a falsificat ștampila personală. În cearta ce urmează, Tokubei primește o bătaie zdravănă. Necăjit tare și neștiind ce să facă, Tokubei se îndreaptă spre locul unde stă Ohatsu; cei doi iubiți, fără a lua în seamă vreun alt curs al evenimentelor, se hotărăsc să comită un dublu suicid. În acea noapte, pornesc în „călătoria îndrăgostiților" (*michiyuki*), spre propria moarte, la sanctuarul Sonezaki.

Ca scriitor de piese domestice pentru teatrul de păpuși, Chikamatsu a fost, ca și Saikaku, un cronicar al vieții burgheze din epoca Genroku. Spre deosebire de Saikaku însă – care, în operele sale citadine, a examinat realmente toate tipurile de comportament și standardele de valori existente în rândurile nou-apărutei burghezii din Japonia epocii Tokugawa –, Chikamatsu s-a preocupat mai ales de viața orășenilor din pătura de jos și, cu precădere, de conflictul dintre datorie sau obligație (*giri*) și imperativele sentimentelor omenești (*ninjō*), conflict căruia îi erau expuși membrii tuturor claselor în acea epocă feudală.

Cu toate că Chikamatsu este renumit pentru modul în care a tratat conflictul *giri–ninjō*, acesta nu e de fapt atât de pregnant prezent în piesele sale pe cât este în alte opere literare ale perioadei Tokugawa, cum ar fi povestirile despre vendete în care samuraii își lasă deoparte fără să ezite propriul interes și chiar își sacrifică viața ca să răspundă riguroaselor exigențe ale codului onoarei de războinici. Tokubei și Ohatsu din *Sinucideri din dragoste la Sonezaki*, deși sunt într-o situație dificilă, nu par să se afle într-o tensiune deosebită sau copleșitoare ca să acționeze în modul în care o fac. Ei par mai degrabă nevrotic obsedați de „puritatea" iubirii unuia față de celălalt și de dorința religioasă de a o perpetua prin moarte, în perspectiva veșniciei budiste ce va să vină. În piese ulterioare despre „sinucideri din iubire", Chikamatsu are în vedere o tensiune a datoriei (*giri*) mai explicită; chiar și așa, tema sa favorită ar putea fi descrisă mai curând ca „totul pentru iubire" decât drept conflict fundamental între datorie și sentimentele umane.

Literar, punctul culminant al piesei despre suicidul din dragoste este *michiyuki*, călătoria îndrăgostiților spre moartea lor dinainte hotărâtă. Pasajele *michiyuki* ale lui Chikamatsu sunt compuse ca o dens structurată și adesea obsedant de frumoasă creație poetică. Poate că cea mai memorabilă este partea din *Sinucideri din dragoste la Sonezaki* care începe astfel:

Naratorul: Rămas-bun lumii aceste', și nopții rămas-bun.
Noi, ce călcăm pe răspântia morții, cu ce-am fi asemeni?
Cu bruma pe drumul ce duce spre groapă,
Mistuindu-se la fiece pas al nost' înainte:
Ce trist e visul unui vis!
Tokubei: Numărat-ai, oh, bătăile de clopot? Din cele șapte
Ce-anunță zorii, șase deja bătut-au.
Ce-a mai rămas va fi ecoul ultim
Vădit în noi în viața asta.
Ohatsu: Ecou al bucuriei fi-ne-va-n nirvana.
Naratorul: Rămas-bun, și nu doar clopotului.
Spre iarbă, și copac, și cer – o ultimă privire.
Și nori, și râu pe lângă ei se scurg a nepăsare;
Jarul de stele al Ursei scapără-n ape.
Tokubei: Să zicem, iată, că Puntea Umèda
E-a coțofenelor punte zvârlită
Peste Calea Lactee, iar noi legămu-ne
Stele să fim – soț și soție – în veci.
Ohatsu: Soție-ți voi fi – promitu-ți – de-a pururi.
Naratorul: Se țin laolaltă – crește-vor apele râului,
Negreșit, de-amarul de lacrimi ce-l varsă.
Pe celălalt mal, într-o casă de ceai, la catul de sus,
Câțiva lumeți, neduși încă la somn,
Vorbesc cu glas tare sub lampa ce arde,
Clevetind, desigur, despre strânsura – bună, rea –
A celor ce-n anul acesta din dragoste făcutu-și-au seama;
Pustiit le e sufletul, vai, la auzul vorbelor astea.
Tokubei: Cât de ciudat! Tocmai ieri, chiar și azi,
Părea că lucruri din astea nu ne privesc.
Mâine, veni-ne-va rândul în a lor cleveteală.
Dacă lumea cânta-ne-va soarta, las-o să cânte.[22]

Bunraku a cunoscut cea mai mare prosperitate a sa în jumătatea de veac de după moartea lui Chikamatsu, cam între anii 1725 și 1780. O inovație tehnică importantă în cursul acestei perioade a fost introducerea, în 1734, a marionetei mânuite de trei persoane: unul avea în grijă spatele, mâna dreaptă, capul și sprâncenele, un altul, mâna stângă, iar un al treilea, picioarele (fig. 55). Atât de plin de vitalitate era teatrul

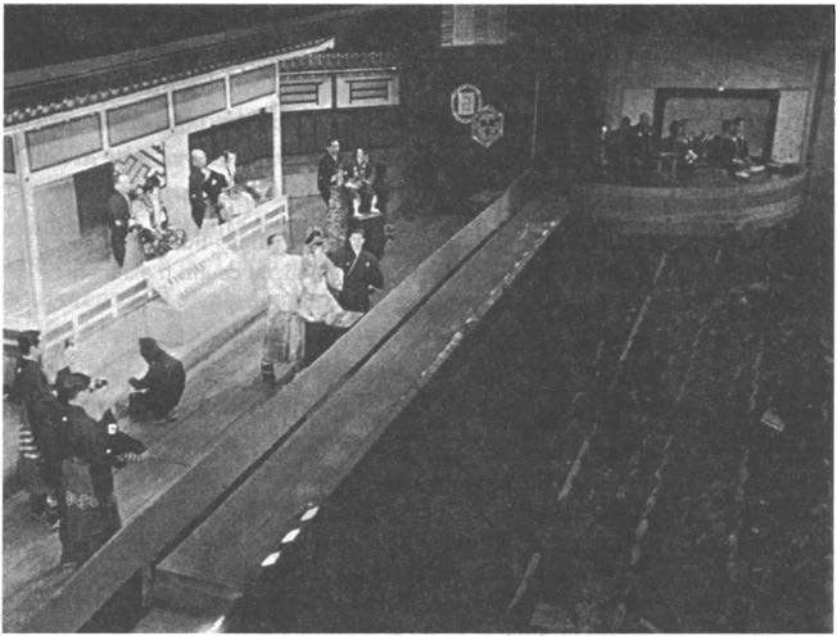

Fig. 55. Scene din teatrul de marionete (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

de marionete, încât influența sa a fost puternic resimțită chiar și în cercurile de *kabuki*, în care actorii imitau mișcările rigide ale corpului păpușii, iar regizorii adoptau metodele *bunraku* de punere în scenă și reprezentare. O evoluție regretabilă totuși a fost diminuarea popularității pieselor lui Chikamatsu, socotite drept prea stufoase și cu un tempo prea scăzut pentru marionetele cele noi, mai mobile.

Dacă Saikaku a fost un realist, iar Chikamatsu un romantic, cel de-al treilea mare om de litere al epocii Genroku, poetul Matsuo Bashō (1644–1694), a fost într-un fel un mistic. Născut într-o familie de samurai de rang inferior, Bashō a devenit *rōnin*, „samurai fără stăpân", la vârsta de douăzeci și doi de ani, după moartea stăpânului său. În loc să-și caute o poziție similară în altă parte, tânărul Bashō, care se interesa de multă vreme de poezie, a renunțat la statutul de samurai și, după ce a studiat pentru o vreme la Kyoto, s-a mutat în capitala militară, la Edo. Edo a rămas domiciliul său nominal pentru restul vieții sale, deși Bashō, ca și alți poeți faimoși din trecut (inclusiv Saigyō din perioada Kamakura timpurie și Sōgi în epoca Higashiyama), și-a căutat inspirația pentru versurile sale în călătoriile frecvente pe care le efectua prin țară. A murit bolnav la vârsta de cincizeci de ani la Osaka, în timpul unei ultime călătorii a cărei destinație finală era Nagasaki.

Versurile legate – genul major de poezie în Evul Mediu târziu – avuseseră, așa cum am văzut, același destin ca și clasicul *waka* din care se trăgeau, devenind mult prea împovărate de convenții stilistice și tematice rigide. La sfârșitul secolului al XVI-lea și în secolul al XVII-lea, au fost făcute eforturi – motivate de apariția culturii burgheze – pentru eliberarea de încorsetările trecutului a versurilor legate. Una dintre figurile cele mai importante ale acestei mișcări a fost Matsunaga Teitoku (1571–1653), a cărui școală poetică – numită Teimon – și-a afirmat dreptul de a merge dincolo de vocabularul restrâns al versului legat tradițional și de a utiliza pentru versificație un limbaj mai prozaic și chiar popular. Și totuși, chiar dacă membrii Școlii Teimon au fost înnoitori importanți în domeniul limbajului poeziei lor (numită de obicei pe atunci *haikai*, „versuri sprintene/amuzante"), ei au rămas tradiționaliști devotați în fidelitatea lor față de preceptele cu caracter local ale poeților de dinaintea lor și față de ceea ce socoteau drept spiritul inviolabil al aristocraticelor versuri legate din Evul Mediu. *Haikai* s-a eliberat în sfârșit – atât ca limbaj, cât și ca tematică – de autoritatea apăsătoare a maeștrilor de versuri legate din trecut nu înainte de fulguranta ascensiune, de la finele anilor 1670 și începutul

anilor 1680, a unui alt grup de poeți, numiți Școala Danrin. Ca membru al Școlii Danrin a dat Saikaku frâu liber bogatului și realmente debordantului său flux de versuri *haikai*.

Dar nou-apăruta mișcare Danrin, în pofida însemnătății sale în evoluția ulterioară a *haiku*-ului, a fost ea însăși serios limitată de faptul că membrii ei au fost preocupați mai cu seamă de ingenioase jocuri de cuvinte, aluzii și referințe la pasiuni și gusturi din epocă. Poeții Danrin au epuizat curând posibilitățile unei asemenea abordări efemere a poeziei și s-au trezit cu un capital de versuri cu puține șanse de a prezenta interes pentru posteritate.

Bashō a fost cel care a scos poezia japoneză din impasul Danrin. Deși n-a abandonat niciodată compunerea de *haikai*, Bashō a adoptat *haiku*-ul de șaptesprezece silabe ca principalul său mijloc de expresie. Fără îndoială, una dintre cele mai scurte forme de poezie din lume, *haiku*-ul provine din prima frază – sau prima „legătură" – a clasicului *waka* și se compune din trei versuri de cinci, șapte și cinci silabe. Dat fiind că regulile sunt simple, aproape oricine poate compune astfel de poeme de șaptesprezece silabe și, într-adevăr – după epoca lui Bashō –, japonezii din toate clasele au scris *haiku*-uri de-a lungul veacurilor. *Haiku*-ul e însă ceva de o simplitate perfect înșelătoare, și, dacă multe dintre ele sunt acceptabile, doar o mică parte pot fi considerate cu adevărat bune. Bashō n-a scris mult (poate vreo mie de *haiku*-uri să fi ajuns până la noi), dar poezia sa e atât de valoroasă, încât face din el, fără nici o îndoială, unul dintre cei mai mari poeți japonezi.

Cu doar câteva silabe la dispoziție, autorul de *haiku* nu poate, în mod evident, nădăjdui să se angajeze într-un demers poetic extins. El trebuie să caute să creeze un efect, să surprindă o stare, să vină cu o viziune neașteptată și precisă în intuirea adevărului existenței omului. Bashō și-a găsit în mare parte inspirația în budismul zen, și multe dintre cele mai bune *haiku*-uri ale sale sunt produsul atitudinii sale intuitive și profund mistice față de viață și natură. Ideile lui Bashō nu sunt prezentate explicit. Cel mai cunoscut *haiku* al său, bunăoară, este:

În iazul străvechi
O broască se-azvârle în
Sunet de apă.

Bashō nu spune cât este de minunat să observi întâlnirea dintre ceea ce e veșnic – concretizat în iazul străvechi – și ceea ce este efemer – reprezentat de saltul broaștei. În cel mai bun spirit zen și *haiku*, el a juxtapus pur și simplu, fără vreun comentariu subiectiv, cele două

imagini și i-a lăsat cititorului libertatea să extragă din poem orice sens sau sensuri poate.

Dintre toate călătoriile lui Bashō, cea mai renumită este cea pe care a făcut-o cu un însoțitor în 1689 în provinciile îndepărtate din nord și imortalizată mai târziu în însemnările de călătorie *Drumul îngust spre o provincie îndepărtată* (*Oku no hosomichi*). Povestirile de călătorie ale lui Bashō – dintre care aceasta e de departe cel mai frumos exemplu – nu au drept scop să fie însemnări exacte, diaristice despre drumurile făcute. Ele sunt evocări foarte poetice ale impresiilor și sentimentelor sale la vizitarea unor locuri celebre pentru frumusețea lor naturală, pentru asocierea cu poeții-călători de odinioară pe care o trezește în el sau pentru rolul pe care l-au avut în marile evenimente ale istoriei japoneze. Pe măsură ce călătorea prin provincii, faima sa îl preceda și, de multe ori, întâlnea oameni care-l rugau să compună *haiku*-uri sau să ia parte alături de ei la câte o competiție de alcătuit versuri legate. Dar Bashō nu avea nevoie ca alții să-l inspire; cele mai frumoase pasaje din *Drumul îngust spre o provincie îndepărtată* sunt cele în care a fost însuflețit să compună *haiku* de vreo întâmplare memorabilă sau de vreun decor încântător:

> Ne-am cățărat mai întâi la Castelul-de-pe-Culmi, de unde puteam vedea Kitagami, un râu mare ce curge dinspre nord. Aici s-a izolat cândva Yoshitsune cu câțiva slujitori aleși de el, dar marea sa fală devenit-a-n scurtă vreme astă pajiște pustie. „Țări se pot prăbuși – râurile și munții însă rămân. Când sosește primăvara la castelul în ruină, iarba e din nou verde." Aceste rânduri mi-au trecut prin minte în vreme ce stăteam așezat, cu pălăria de bambus sub mine. Am stat acolo plângând, uitând de trecerea vremii.
>
> | | |
> |---|---|
> | *Natsugusa ya* | Pajiștea verii – |
> | *Tsuwamono domo ga* | Vise-ale soldaților |
> | *Yume no ato* | A doua coasă. |
>
> Pe domeniul Yamagata, există un templu de munte numit Ryūshaku, un loc recunoscut pentru liniștea lui. Oamenii ne-au îndemnat „să aruncăm doar o privire", și astfel ne-am întors la Obanasawa ca să o pornim la drum, la o depărtare de aproape douăzeci și patru de kilometri. Era încă lumină când am ajuns. După ce am cerut voie unui preot de la poalele muntelui să ne îngăduie ne petrecem noaptea acolo, am urcat la templul de pe culme. Muntele era înțesat de bolovani îngrămădiți pe stânci, iar pe pantele lui creșteau pini și cedri străvechi. Pământul și pietrele erau bătucite și alunecau din pricina mușchiului. În vârf, porțile pavilionului erau închise și nu se auzea nici un sunet. Dând ocol costișei și cățărându-ne printre stânci, am ajuns la templul principal. În măreția priveliștii și a liniștii, am simțit o minunată pace strecurându-mi-se în suflet.

Shizukasa ya	Liniștea asta –
Iwa ni shimiiru	Țârâitul de greier
Semi no koe	Una-i cu stânca.[23]

Poate că adevărata valoare a lui Bashō provine din faptul că el a încercat să combine vechiul cu noul, într-o epocă în care ceilalți poeți (de exemplu, cei ai Școlii Danrin) respingeau cu nepăsare tradiția poetică a trecutului în favoarea libertății și modernității artistice. Interesul pentru învățătura zen l-a pus în legătură cu însăși esența spiritului estetic al culturii medievale. În același timp, ca fost membru al mișcării Danrin, era complet eliberat de restrictivele convenții ale poeziei medievale și foarte ancorat în marea mișcare *haikai–haiku* din secolul al XVII-lea, care a însoțit și a fost făcută cu putință de avântul economic și cultural – dacă nu și politic – al clasei burgheze. A fost astfel, în aceeași măsură ca Saikaku sau Chikamatsu, un om al epocii Genroku. Bashō a abordat însă adevărurile cele veșnice și s-a adresat tuturor oamenilor, din toate epocile, într-o măsură mult mai mare decât oricare dintre distinșii săi contemporani.

Un alt gen major de artă apărut în epoca Genroku – și, într-adevăr, genul de artă japoneză probabil cel mai bine cunoscut în Occident – a fost stampa, folosită pentru a reprezenta *ukiyo-e*, sau imagini ale „lumii plutitoare". Orice încercare de a trasa în mod limpede originile *ukiyo-e* ar implica investigarea detaliată a numeroaselor curente din evoluția picturii din Japonia, începând cel puțin de la sfârșitul epocii medievale, însă atât de complexe sunt aceste curente, încât, probabil, misiunea n-ar putea fi definitiv dusă la bun sfârșit. Precursorul nemijlocit al *ukiyo-e* a fost însă, în mod evident, pictura de gen, discutată în ultimul capitol, a cărei deplină înflorire se constată la sfârșitul secolului al XVI-lea și în secolul al XVII-lea. Ne putem întreba de fapt ce criterii ar trebui utilizate pentru a distinge pictura de gen de *ukiyo-e*, deși o distincție determinantă este în mod sigur faptul că operele din prima categorie au fost realizate (din câte știm) de membri ai unor școli „aristocratice" precum Kanō, în vreme ce *ukiyo-e* este opera artiștilor citadini.

Afirmarea *ukiyo-e* ca gen artistic independent se datorează, într-o măsură excepțională, activității unui singur om, Hishikawa Moronobu (1618–1694). Se știe puțin despre biografia lui Moronobu, deși se pare că a fost fiul unui broder din Kyoto. E sigur, în orice caz, că a crescut în zona fostei capitale imperiale, unde a studiat la diverse școli de artă încă active acolo. Moronobu probabil s-a mutat la Edo în anii 1660, într-o vreme când orașul era în plină reconstrucție după marele incen-

diu din 1657. A fost o perioadă critică în istoria orașului Edo: în munca de reconstrucție, s-a renunțat în mare parte la influența vechii culturi Kansai, mai tradițională, iar orașului i-au fost îngăduite un aspect și un stil proprii. Cam din această perioadă a devenit, bunăoară, *kabuki* teatrul *par excellence* al orașului Edo; iar orașul proaspăt reconstruit și-a găsit în Moronobu artistul care i-a captat perfect, din perspectivă vizuală, spiritul vital și fermecător. Pe tot parcursul epocii Tokugawa, arta *ukiyo-e* a rămas, în primul rând și mai cu seamă, arta orașului Edo.

Moronobu a avut două calități care, dincolo de talentul său artistic firesc, au făcut din el un valoros deschizător de drumuri în *ukiyo-e*. A fost îndeaproape și personal atras de viața citadină, spre deosebire de curiozitatea detașată a majorității pictorilor de gen anteriori; și a fost suficient de încrezător în sine și de ferm ca să ceară recunoaștere ca artist independent. Multe picturi de gen au fost realizate de persoane necunoscute, iar în tinerețea lui Moronobu aproape singura posibilitate pentru pictorii aspiranți – doar dacă nu erau membri ai școlilor frecventate oficial, precum Kanō și Tosa – era relativ mărunta activitate de a desena ilustrații anonime pentru cărțile populare. Moronobu nu doar că a insistat să-și semneze picturile, el s-a legitimat emfatic prin semnături precum „artistul Yamato Hishikawa Moronobu". Mai mult decât atât, el a fost primul artist de felul acesta care să depășească funcția accesorie de ilustrator de cărți și să producă atât albume de pictură, cât și lucrări de artă „în câte un singur exemplar".

Dar marea inovație a lui Moronobu a fost cea de a face trecerea de la pictură la xilogravură. Cu toate că el și alți artiști de *ukiyo-e* au continuat să și picteze, utilizarea stampei a fost cea care a conferit *ukiyo-e* caracterul său special. Nu doar că xilogravura a făcut cu putință producerea de imagini într-un număr suficient pentru a răspunde marii cereri pentru această formă de artă populară, dar a furnizat și un mijloc – *i.e.* lucrări tipărite cu cerneală cu ajutorul clișeelor în lemn – care a făcut genul *ukiyo-e* unic și ușor de distins de toate celelalte tipuri de artă japoneză.

Cele mai timpurii *ukiyo-e*, realizate de Moronobu și de alții, au fost gravuri în alb și negru, cunoscute drept „primitive" (fig. 56). Încetul cu încetul totuși, artiștii au început să includă culori (în general, roșu sau brun-roșcat și verde), aplicate cu pensula pe foile tipărite, cu toate că aceste prime eforturi de utilizare a culorii au adăugat prea puțină valoare artistică lucrărilor *ukiyo-e*. Cu toate acestea, tendința de a folosi culori a persistat și, puțin după mijlocul veacului al XVIII-lea,

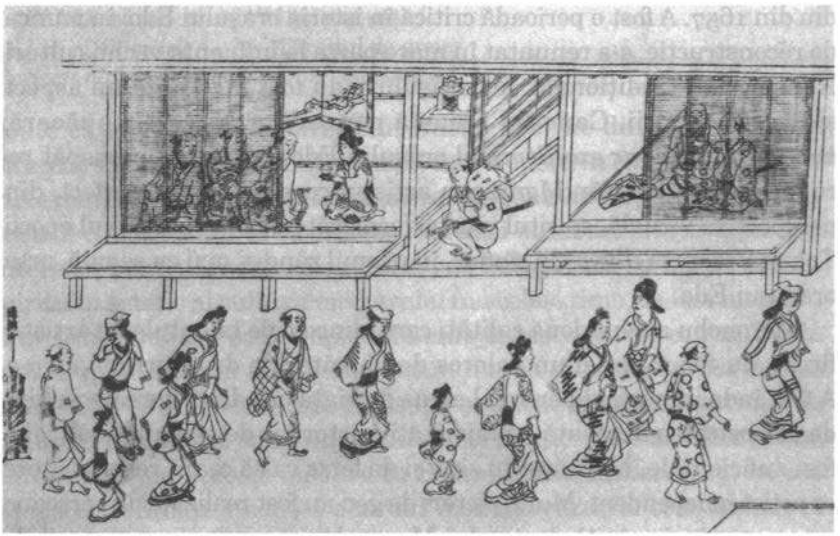

Fig. 56. *Scenă de stradă în Yoshiwara* de Moronobu (*Muzeul Metropolitan de Artă, Fundația Harris Brisbane Dick, 1949*)

tehnica tiparului în mai multe culori și chiar în semitonuri a fost perfecționată. Tiparul multicolor, cunoscut sub denumirea de *nishiki-e*, „imagine-brocart", a necesitat strânsa colaborare a trei persoane: artist, sculptorul în lemn și tipograf, devenind astfel, într-un sens cât se poate de real, un demers artistic comun.

Încă de la început, artiștii *ukiyo-e* au fost interesați în principal de două subiecte – femeile din cartierele de plăceri și actorii *kabuki* –, și, de-a lungul întregii perioade Tokugawa, majoritatea copleșitoare a gravurilor pe care le-au realizat înfățișau aceste două categorii tipice ale vieții de noapte din Edo, redate uneori cu fundaluri detaliate, dar, mai frecvent, cu elemente de fundal sumare sau inexistente. Nu e surprinzător că aceste reprezentări *ukiyo-e* de femei ușoare și actori accentuează în general aspectul senzual și erotic, în contrast cu cele dintâi picturi de gen, în care oamenii erau înfățișați în cea mai mare parte obiectiv, cu o minimă infuzie de emoție din partea artistului.

Pentru unii amatori de *ukiyo-e*, operele „primitive" timpurii alb-negru sau alb-negru ușor colorate sunt cele mai viguroase și emoționante dintre toate stampele japoneze. Dar cei mai mari autori de *ukiyo-e* sunt artiști care s-au afirmat după dezvoltarea tiparului în mai multe culori („brocart"), folosit pentru prima oară în 1765 de Suzuki Harunobu (1725–1770). Harunobu a atins o mare popularitate nu doar datorită

modului minunat în care a folosit culoarea, ci și pentru portretele sale de tinere frumoase în contexte onirice (fig. 57). Femeile lui Harunobu, spre deosebire de cele ale altor artiști *ukiyo-e*, au o înfățișare mai mult fermecătoare decât erotică. În plus, chipurile și expresiile lor sunt aproape identice, ceea ce reflectă același gen de umanism care nu vede persoanele ca indivizi, ci ca tipuri bidimensionale sau chiar stereotipe, umanism întâlnit la personajele lui Saikaku, Chikamatsu și ale altor scriitori din epoca Tokugawa.

Deși un anumit număr de artiști de școală *ukiyo-e* sunt cunoscuți pentru modul în care au prezentat frumusețea feminină, cel mai renumit este Kitagawa Utamaro (1753–1806). Frumusețile tipice ale lui Utamaro sunt înalte și zvelte, cu un aer languros și senzual (fig. 58). Ele sunt prezentate adeseori într-un cadru intim desăvârșit, cu unul

Fig. 57. *Cascada* de Harunobu (*cu permisiunea Muzeului Brooklyn, Donația Louis V. Ledoux*)

Fig. 58. Portret până la brâu din *Studii de fizionomie: zece genuri de femei* de Utamaro (*Muzeul de Artă din Cleveland, patrimoniul Edward Loder Whittemore*)

sau ambii sâni neacoperiți și cu părul și hainele în dezordine. Pentru mulți critici de mai târziu – deseori, explicit puritani –, Utamaro este încarnarea decadenței în care ei socoteau că *ukiyo-e* se cufundase la finele veacului al XVIII-lea. E adevărat că Utamaro a alunecat în ultimii săi ani într-un fel de manierism și că, exceptând lucrările a doi artiști de la începutul secolului al XIX-lea – Hokusai și Hiroshige, care oricum erau cazuri aparte prin faptul că se specializaseră mai ales în peisaje –, tradiționalul *ukiyo-e* își pierduse la acea vreme mult din vitalitate. Cu toate acestea, arta lui Utamaro, după cum se poate observa în privința celor mai bune stampe ale sale, este, în mod evident, de calitate superioară. Liniile sigure, compoziția generală, delicatețea în tratarea subiectului îl plasează printre cei mai buni maeștri *ukiyo-e*.

Putem remarca, de asemenea, că Utamaro, în celebrarea frumuseții trupului feminin, reprezintă ceva nou în tradiția culturală japoneză. Până în această epocă a culturii citadine și a recunoașterii iubirii erotice ca temă în artă, japonezii – în pronunțat contrast cu grecii bunăoară – au consacrat puțină atenție corpului uman, femeiesc sau bărbătesc, ca obiect al frumuseții. Doamna Murasaki, autoarea *Poveștii lui Genji*, observa în jurnalul său: „Oribilă e amintirea trupului gol. N-are într-adevăr nici urmă de farmec."[24] Iar în *Genji*, care evocă atât de minunat vârsta înaintată la Curte în perioada Heian, găsim foarte rare descrieri concrete despre cum arătau oamenii. Când există descrieri, ele sunt în mare parte limitate la trăsăturile chipului, iar, în cazul femeilor, la păr, care, dacă e lung și mătăsos, constituie caracteristica cea mai importantă a frumuseții feminine de la acea vreme. Femeile de la Curte din *Rulourile Genji* sunt invariabil prezentate în veșminte voluminoase, exclusiv cu chipurile pline și fardate cu alb, cu mâinile descoperite, cu părul – de lungimea corpului sau mai lung – revărsându-li-se pe spate (vezi fig. 27). Gustul aristocratic și, firește, tradiția iubirii curtenești au dăinuit de-a lungul veacurilor de mijloc; și, chiar dacă samuraii preluaseră frâiele puterii de la curteni, nu constatăm nici un fel de atenție sporită în artă pentru frumusețea fizică a omului. Astfel, abia în zorii epocii moderne din perioada Tokugawa s-au aplecat japonezii – literalmente pentru prima oară – asupra plăcerii estetice pe care o conferă nudul, așa cum o putem constata, pusă atât de admirabil în evidență, în opera lui Utamaro și a altor maeștri *ukiyo-e*.

Unul dintre contemporanii lui Utamaro a fost un geniu misterios pe nume Tōshūsai Sharaku (date necunoscute). Aproape nimic nu se cunoaște cu certitudine cu privire la identitatea sau activitatea lui

Sharaku, în afară de faptul uimitor că a realizat întregul său corpus de opere păstrate până la noi – vreo sută patruzeci și cinci de stampe, cu precădere despre actori *kabuki* – într-o perioadă scurtă, de mai puțin de zece luni, în anul 1794. În timp ce Utamaro se specializase în picturi reprezentând curtezane, Sharaku i-a înfățișat cu măiestrie pe actori (fig. 59). Ambii artiști aveau predilecție pentru prim-planuri și busturi și amândoi lăsau deseori fundalul stampei nepictat; în rest, nu aveau nimic în comun. Stampele lui Utamaro sunt sofisticate și sobre, cu o compoziție și o coloristică precise. Comparativ, cele ale lui Sharaku sunt, stilistic, nefinisate. Culorile sale contrastează uneori și pare să-i lipsească siguranța de a-și plasa personajul, atât de caracteristică artiștilor japonezi. Aceste aparente neajunsuri par doar să sublinieze punctul forte al lui Sharaku: fervoarea, energia primor-

Fig. 59. Otani Oniji III în rolul lui Edohei, de Sharaku
(*Institutul de Artă din Chicago*)

dială pe care a infuzat-o actorilor, ale căror chipuri și trupuri sunt crispate de emoție dramatică. Spre deosebire de majoritatea celorlalți artiști *ukiyo-e*, Sharaku a încercat să picteze oameni reali, nu stereotipuri pur și simplu. S-a speculat chiar că și-a întrerupt atât de brusc activitatea de realizare a stampelor, deoarece actorii ar fi fost indignați că i-ar fi redat atât de puțin măgulitor. Acest fapt pare absurd pentru că nici un alt artist n-a surprins atât de bine ca Sharaku spiritul teatrului *kabuki*; și pare cu mult mai probabil ca actorii pe care i-a desenat să fi apreciat pe deplin faptul că le-a descris talentul dramatic într-un mod atât de viu, de emoționant.

Înainte de a încheia acest capitol, din care o mare parte se referă la viața și ocupațiile locuitorilor din cartierele de plăceri, îngăduiți-mi să spun câteva cuvinte despre un „obișnuit" al cartierului, care nu numai că întruchipează mult din stilul și spiritul lui, dar, chiar și azi, e cunoscut pe plan internațional ca produs unic al culturii japoneze: gheișa, „persoana de reprezentare artistică". Gheișa a apărut mai întâi la mijlocul perioadei Tokugawa (prima utilizare consemnată a termenului gheișă este din 1751). Inițial, gheișele erau bărbați, dar, cu timpul, pentru acest rol au fost alese exclusiv femei. Deși majoritatea gheișelor lucrau în cartierele de plăceri ale „lumii plutitoare", ele erau socotite ca ocupând, într-un sens, propriul lor univers, numit „lumea florii și a salciei" (*karyūkai*).

Gheișele – animatoare cu calificare de cântărețe, dansatoare, povestitoare și pricepute în arta conversației – erau folosite la petreceri și alte întruniri de societate, în principal pentru a-i desfăta pe bărbați. Trebuie să fi existat o distincție clară între gheișe, pe de o parte, și curtezane și alte prostituate de rang inferior, pe de altă parte. Gheișa era de așteptat să fie strict o persoană de reprezentare artistică și nu trebuia să se angajeze în activități de satisfacere sexuală a bărbaților. Această graniță între divertisment și sex n-a fost însă totdeauna precis păstrată, iar unele gheișe au devenit chiar și concubinele sau amantele unor bărbați care le-au răscumpărat contractele de la stăpânii lor, care le țineau captive. Cu toate că guvernele Tokugawa își exercitau frecvent controlul asupra gheișelor, pentru a nu le lăsa să concureze cu prostituatele – încercând chiar să limiteze luxurianța felului lor de a se îmbrăca și să încurajeze femei modeste și mai în vârstă să devină gheișe –, problema legăturii dintre acestea și activitățile sexuale a persistat.

Mai târziu în epoca Tokugawa, gheișele independente și-au practicat profesia în afara cartierelor de plăceri, asigurându-și o mai mare libertate de mișcare și de activitate. Unele dintre ele, asemenea principalelor curtezane din cartierele de plăceri, au căpătat o faimă considerabilă, devenind chiar deschizătoare de drumuri în moda pentru femei.

Instrumentul muzical prin excelență al gheișei a fost *samisen*-ul, care, după cum am văzut, anima atmosfera în teatrul *kabuki* și teatrul de marionete. Chiar și astăzi, nimic nu poate evoca mai bine simțămintele și stările sufletești din universul divertismentului și plăcerii, specifice epocii Tokugawa, ca sunetul fragil al corzilor *samisen*-ului, mai ales în mâna unei gheișe. Cu toate că profesiunea de gheișă e într-un considerabil declin în timpurile moderne, unele gheișe au reușit să intre în lumea politică. Aceste gheișe sunt angajate să confere destindere la întrunirile conducătorilor politici, unde se bea sake după dorință și uneori au loc importante negocieri politice. Deși se presupune că gheișele păstrează tăcerea asupra a ceea ce aud la aceste reuniuni, este interesant că partidele politice mari au tendința să-și patroneze propriile grupuri de gheișe.[25]

8

Tendințe heterodoxe

Sistemul de guvernare Tokugawa a luat naștere sub primii trei shoguni, care au condus între anii 1600 și 1651. În această jumătate de secol, shogunatul a pus în aplicare politici – inclusiv izolarea națională, sistemul prezenței alternative, precum și confiscarea (pe de o parte) a domeniilor *daimyō* și transferul lor (pe de altă parte) – care i-au sporit tot mai mult controlul atât asupra seniorilor, cât și asupra țării în întregul ei. Unii cercetători au lansat ipoteza conform căreia, dacă shogunatul ar fi continuat în aceeași direcție, s-ar fi transformat, dintr-o formă slabă, hegemonică de guvernământ, într-o monarhie centralizată.[1] După 1651 însă, ceea ce părea o tendință spre centralizarea tot mai mare a puterii a încetat și, pe parcursul ultimelor două veacuri din cârmuirea Tokugawa, shogunatul a pierdut de fapt controlul asupra numeroaselor privilegii pe care le acumulase.

Shogunatul post-1651 a devenit un regim foarte conservator, angajat în politicile și practicile tradiționale și, în general, neavând în vedere vreo schimbare serioasă sau fundamentală în modul său de a guverna. Dar conservatorismul shogunal, deși a stabilit pedepse severe pentru unii disidenți, n-a reprimat întreaga diversitate și schimbările. Înflorirea unei culturi burgheze, bunăoară, a adus cu ea modificarea sau transformarea multora dintre criteriile tradiționale ale gustului japonez în domeniul literaturii, al teatrului și al artelor vizuale. În filozofie, de asemenea, cărturarii au exprimat o mare diversitate de opinii, deseori în opoziție cu neoconfucianismul lui Chu Hsi, care, după cum am văzut, devenise oficial un fel de doctrină tradițională a shogunatului începând cel puțin de la sfârșitul secolului al XVII-lea, grație patronării de către familia Hayashi a erudiților confucianiști.

Înflorirea filozofiei ca domeniu de studiu a fost unul dintre cele mai marcante evoluții ale perioadei Tokugawa. Deși japonezii au contribuit

mult la teologia budistă înainte de Tokugawa, după cum se observă în activitatea și opera unor personalități precum Kūkai, Shinran sau Dōgen, ei au făcut puțin în domeniul filozofiei. Ne-ar fi într-adevăr greu să numim măcar un singur „filozof" înainte de epoca Tokugawa. Unul dintre motivele care au dus la ascensiunea, după 1600, a filozofiei ca domeniu a fost încercarea regimului Tokugawa de a-și legitima autoritatea – adică de a justifica sau de a obține recunoașterea ca „drepte" a câștigurilor obținute prin „forță" militară. După experimentarea timpurie a abordării budiste și șintoiste a puterii, shogunatul s-a oprit asupra neoconfucianismului lui Chu Hsi, care a oferit o ideologie ce putea fi interpretată, după cum am văzut, drept consfințirea atât a regimului Tokugawa, cât și a structurii sale sociale, ca întemeiată pe legi la fel de imuabile precum cele ale naturii înseși. Cum spunea Hayashi Razan:

> Cerul e deasupra, și pământul dedesubt... În toate câte există se află o ordine care-i separă pe cei de sus de cei de jos... și nu putem îngădui tulburare între stăpân și supus, între cei de sus și cei de jos. Împărțirea în patru clase – samuraii, agricultorii, meșteșugarii și negustorii –, asemenea celor cinci legături [dintre tată și fiu, dintre stăpân și supus, dintre soț și soție, dintre frați mai mari și frați mai mici și cea dintre doi prieteni – *n. tr.*], face parte din principiul cerului și este Calea propovăduită de Înțeleptul [Confucius].[2]

Primul erudit important care a pus sub semnul întrebării linia oficială a neoconfucianismului a fost Nakae Tojū (1608–1648). După ce a fost în tinerețe în slujba unui samurai, Tojū a denunțat rigiditățile acestei munci și s-a retras de timpuriu, la vârsta de douăzeci și șase de ani, pentru a se dedica studiului și contemplației în locul său de baștină, lângă lacul Biwa din provincia Ōmi. Ca învățat, Tojū a fost mai întâi un adept entuziast al neoconfucianismului lui Chu Hsi, dar, pe baza unor observații despre membrii tuturor claselor sociale din Japonia, a ajuns să se întrebe dacă unele dintre principiile sale de bază aveau cu adevărat vreun înțeles când erau aplicate la aceștia. Neoconfucianismul susținea o structură ierarhică a societății în care toți oamenii trebuiau să accepte fără să crâcnească obligațiile ce le reveneau în cadrul relațiilor de inferioritate–superioritate dintre oameni. Era însă oare drept pentru clasa dominantă din Japonia epocii Tokugawa să se bucure de privilegii mai degrabă pe baza originii decât – ca în China – pe baza meritului intelectual sau științific?

La un nivel și mai profund, Tojū a pus la îndoială viziunea oficială neoconfucianistă a perfectibilității morale. În conformitate cu acest punct de vedere, după cum am văzut, natura umană este în esență

bună și e guvernată de *ri*, „rațiune". Deși există pericolul ca „eterul" sau „substanța" personală, *ki*, să poată, prin pofte puternice și patimi, să perturbe acțiunea lui *ri*, omul va acționa întotdeauna bine și drept dacă natura sa fundamentală este corect cultivată grație educației morale. Tojū a remarcat că, în pofida afirmației lor conform căreia oamenii ar trebui lăsați să acționeze în deplină libertate – odată ce natura lor inerent morală a fost cultivată –, neoconfucianiștii oficiali erau de fapt siguri de acțiunea corectă a oamenilor prin impunerea de reguli de conduită socială întocmite cu grijă.

Tojū a afirmat că factorul cel mai important e spiritul omului sau voința sa de a acționa (*shin*). Cu alte cuvinte, în timp ce neoconfucianiștii oficiali vorbeau despre natura umană, *ri*, și prescriau cum trebuie să se comporte omul ca să facă dovada că dispune de ea, Tojū spunea că omului nu trebuie să-i pună stavilă necesitatea de a se conforma normelor arbitrare de comportament social. Așadar crezul adoptat de el se baza formal pe scrierile filozofului Wang Yang-ming (1472–1529) din China dinastiei Ming. Neoconfucianismul lui Wang Yang-ming – care afirma că omul are capacitatea înnăscută sau intuitivă de a acționa moral – a constituit o atracție puternică pentru mulți japonezi din epoca Tokugawa, în special pentru samurai, a căror apartenență de clasă și concepție îi făceau, în mod logic, receptivi la o învățătură a independenței personale și a acțiunii nemijlocite. Dar accentul pus de Wang Yang-ming pe intuiție era foarte aproape și de spiritul budismului zen; astfel, spre sfârșitul vieții, Tojū a devenit preocupat mai puțin de acțiunea socială și mai mult de cultivarea unei stări zen de pace lăuntrică. A rămas altora – mai cu seamă în ultimii ani, tumultuoși, ai epocii Tokugawa – să utilizeze neoconfucianismul lui Wang Yang-ming ca justificare a activismului politic.

Un alt grup de învățați care au combătut neoconfucianismul oficial a fost așa-numita Școală de Studii Antice (*kogaku-ha*). Cu principalii membri ai acestei grupări – cât se poate de diferiți ca personalitate și viziune – este, la prima vedere, greu de alcătuit o școală. Cu toate acestea, ceea ce-i unea era cel puțin faptul că fiecare căuta să revină la o abordare anterioară neoconfucianismului – premergătoare tuturor adaosurilor semnificative la universul confucianismului din precedentele două milenii – și să redescopere învățăturile originare ale tradiției confucianiste. Neoconfucianiștii din China începuseră să facă același lucru și ajunseseră să producă sinteze intelectuale mult depărtate de umanismul sobru al confucianismului și al înțelepților din vechea Chină. Cărturarii Școlii de Studii Antice din Japonia epocii Tokugawa

se deosebeau la fel de mult în privința interpretării învățăturilor originale ale confucianismului, cât și a modului în care acestea ar fi trebuit aplicate la condițiile din țara și vremea lor.

Prima figură marcantă a Școlii de Studii Antice a fost Yamaga Sokō (1622–1685). Samurai de origine, Sokō și-a câștigat o reputație de savant strălucit, cercetând în profunzime domenii variate ca șintoismul, budismul, poezia japoneză, precum și confucianismul – pe care l-a studiat cu Hayashi Razan la Edo. Sokō a fost de asemenea foarte interesat de știința militară, și probabil acest interes l-a determinat mai mult ca orice altceva să critice neoconfucianismul oficial drept irelevant pentru Japonia veacului al XVII-lea. Confucius a trăit într-o epocă – remarca Sokō – în care condițiile din China erau mult mai apropiate de sistemul feudal Tokugawa din Japonia decât de statul birocratic centralizat pentru care neoconfucianiștii dinastiei Song își concepuseră doctrina. Sokō credea, așadar, că – în locul tezelor metafizic motivate și prea idealiste ale confucianismului oficial – ar fi mai de folos pentru formarea morală a japonezilor din vremea sa etica practică, pentru viața de zi cu zi, propovăduită de Confucius.

Sokō a fost și unul dintre primii gânditori din epoca Tokugawa care s-au ocupat de problema justificării existenței samurailor, o clasă în mare măsură inactivă, ce trăia din stipendiu. După crearea shogunatului Tokugawa în 1600, puține au fost pentru samurai ocaziile de a-și exercita îndeletnicirea de căpătâi, și devenise o anomalie istorică faptul ca o clasă de luptători să trebuiască să conducă Japonia în răstimpul celei mai îndelungate sale perioade de pace. Unii samurai au devenit administratori birocratici ai shogunatului și ai domeniilor (*han*) pe care le stăpâneau, dar alții aveau prea puține astfel de sarcini sau răspunderi oficiale cu care să-și ocupe timpul. În primele sale prevederi din Legile caselor militare, emise în 1615, shogunatul îi îndemna pe samurai să pună cu sincer devotament în aplicare „artele păcii și războiului"; iar când și-a formulat codul de conduită pentru samurai, Sokō se încadra, prin respectiva injoncțiune, pe această linie. Remarcând că „samuraii mănâncă hrană fără s-o fi produs, folosesc unelte fără să le fi confecționat și obțin profit fără să cumpere sau să vândă", Sokō se întreba ce anume justifică existența clasei samurailor. Răspunsul său a fost că „treaba samuraiului constă în a reflecta asupra propriei sale poziții în viață, în a-și sluji cu loialitate stăpânul, dacă are, în a-și aprofunda fidelitatea față de prieteni și, cu luarea în considerare a propriei sale poziții, în a se consacra datoriei înainte de toate"[3]. Astfel, după opinia lui Sokō, samuraiul trebuie să

servească drept exemplu de înaltă conduită morală pentru japonezii din toate clasele sociale. Iar în centrul scopului său moral era angajamentul de a-și îndeplini „datoria mai presus de orice". Într-un fel, această datorie, *giri*, era aceeași *giri* pe care am remarcat-o în comportamentul personajelor citadine din piesele domestice ale lui Chikamatsu. Când Yamaga Sokō a conceput însă datoria ca pe un imperativ moral pentru samurai, aceasta implica fidelitate absolută față de stăpân și devotament față de datorie ce trecea cu mult dincolo de ceea ce se putea aștepta în mod rațional de la membrii celorlalte clase ale societății Tokugawa.

Pe baza unor astfel de considerente, Yamaga Sokō e socotit de regulă drept creatorul codului *bushidō*, sau a „normelor de urmat ale luptătorului"[4]. El a fost cu siguranță un deschizător de drumuri în analiza rolului samuraiului ca membru al unei adevărate elite conducătoare, și nu pur și simplu ca participant brutal – și deseori neștiutor de carte – la nesfârșitele lupte civile din epoca medievală.

Yamaga Sokō e renumit și pentru faptul că a fost la un moment dat maestrul lui Ōishi Kuranosuke (1659–1703), căpetenia faimoșilor „patruzeci și șapte de *rōnin*-i". Relatarea despre cei patruzeci și șapte de *rōnin*-i, poate cea mai îndrăgită narațiune din istoria Japoniei, a tot fost reluată de nesfârșite ori în numeroase modalități artistice, inclusiv în teatrul de marionete, *kabuki*, în roman și cinematografie (fig. 60). „Înțelesul" sau „înțelesurile" sale au fost fără încetare dezbătute, începând din momentul în care *rōnin*-ii și-au pus în aplicare vendeta, în 1702, și până în zilele noastre. Un cercetător japonez chiar a sugerat, mai curând exagerat, că „dacă studiezi Chūshingura (povestea *rōnin*-ilor) suficient de mult vei înțelege totul despre japonezi"[5]. Să ne oprim pentru a examina câteva detalii referitoare la istoria *rōnin*-ilor.

În 1701, seniorul Asano, *daimyō* al domeniului Akō din vestul Japoniei, a fost numit să îndeplinească o funcție ceremonială la Curtea shogunului de la Edo. În ultima zi a misiunii sale, Asano a atacat și rănit – dar fără să-l ucidă – un funcționar al shogunatului pe nume Kira. Fiindcă violase o regulă strictă a shogunatului privind interdicția de a folosi arme la Curte, lui Asano i s-a ordonat să se sinucidă prin spintecarea pântecelui (*seppuku*) chiar în după-amiaza acelei zile. Nimeni nu știe exact de ce l-a atacat Asano pe Kira. El a pomenit despre „o animozitate" înainte de atac, dar după aceea, din câte știm, și-a acceptat moartea liniștit.

La moartea lui Asano, toți vasalii săi au devenit automat *rōnin*-i, sau „samurai fără stăpân". În cele din urmă, patruzeci și șapte dintre

Fig. 60. *Acțiunea de pătrundere a samurailor loiali din Akō în reședința lui Kira*, de Shirai Toshinobu, reprezintă o scenă din istoria celor patruzeci și șapte de *rōnin*-i (*Academia de Arte din Honolulu, patrimoniul Norman D. Hill, 1938* [10.953])

ei, în frunte cu Ōishi, s-au unit într-un legământ secret pentru a-și răzbuna stăpânul mort. Spre sfârșitul anului 1702, aproape doi ani mai târziu, și-au dus legământul la bun sfârșit, atacându-l și omorându-l pe Kira în reședința sa din Edo.

În răstimpul dintre atacul lui Asano asupra lui Kira și uciderea lui de către *rōnin*-i, se ivise în rândul acestora o importantă divergență referitoare la felul cum ar trebui procedat.[6] Un grup, reprezentat de Ōishi Kuranosuke, considera importantă salvarea casei și proprietății lui Asano, socotind chestiunea drept încheiată – cu alte cuvinte, răzbunarea personală împotriva lui Kira n-ar fi necesară – dacă shogunatul i-ar fi permis fratelui mai mic al lui Asano să-i moștenească titlul și averea. Un alt grup era însă hotărât de la bun început să-și răzbune stăpânul, dorind să-l omoare pe Kira. Abia când a devenit limpede că shogunatul nu va încuviința perpetuarea Casei Asano, cele două grupuri s-au unit pentru a-și duce la îndeplinire violenta răzbunare.

Rōnin-ii care au insistat necontenit pe uciderea lui Kira au făcut-o, după părerea lui Eiko Ikegami, deoarece doreau mai cu seamă să-și spele onoarea pângărită de confruntarea dintre stăpânul lor și Kira, care a dus la moartea lui Asano, dar nu și a funcționarului din Edo. Faptul că nici nu știau de ce l-a atacat Asano pe Kira era pentru ei lipsit de importanță. Hotărârea lor decurgea din străvechea tradiție a onoarei samurailor.

După o dezbatere aprinsă între oficialități, intelectuali și alții despre cum trebuie procedat cu *rōnin*-ii, shogunatul a decis că ei trebuie să moară, fiindcă au încălcat legea „obștească". Li s-a acordat totuși privilegiul să moară onorabil prin *seppuku* (în loc de decapitare).[7] Deși oamenii din epocă au avut probabil păreri diferite despre decizia shogunatului de a-i pedepsi pe *rōnin*-i pentru comportamentul lor „public", aproape toată lumea pare să fi fost de acord că atitudinea lor „personală" ca samurai a fost exemplară. Unii japonezi chiar i-au elogiat pe *rōnin*-i în moarte drept *gijin*, „bărbați cu înalte rosturi morale". O astfel de elogiere este în concordanță cu ideea de *bushidō* a lui Yamaga Sokō, conform căreia samuraii din epoca Tokugawa trebuiau să slujească drept model de loialitate și moralitate. Dar, în vreme ce Sokō concepea loialitatea și moralitatea în termeni confucianiști, conștiința răzbunării la *rōnin*-i era motivată în mare parte (dacă urmărim analiza lui Ikegami) de sentimente de onoare și loialitate mai curând personale și feudale. Principala lor preocupare era legată de propria onoare și propria loialitate, și nu de onoare și loialitate ca idealuri universale.

Povestea *rōnin*-ilor a fost prezentată pe scena teatrului de marionete în săptămânile ce au urmat atacului asupra lui Kira; și, cu toate că shogunatul a interzis spectacolul, el s-a dovedit a fi primul dintr-o serie neîntreruptă de versiuni teatrale și de alte feluri ale poveștii. Dintre versiunile teatrale, piesa de marionete din 1784 *Chūshingura* (*O comoară de supuși loiali*)[8] a devenit cea mai cunoscută, numele de „Chūshingura" devenind, și rămânând până în zilele noastre, sinonim cu întregul fenomen cultural legat de cei patruzeci și șapte de *rōnin*-i.

De ce oare – ne putem întreba – a devenit povestea *rōnin*-ilor atât de rapid și de durabil populară? Un motiv ar fi, desigur, linia narativă plină de suspans, cu desăvârșire pasionantă. Povestea *rōnin*-ilor a stârnit cu siguranță în sufletul japonezilor de la începutul secolului al XVIII-lea – care au declanșat pasiunea pentru „Chūshingura" – sentimente mai profunde decât niște simple reacții pe care li le-ar fi putut prilejui o poveste interesantă, plină de suspans.

Ne aflăm în epoca Genroku. Japonia a cunoscut pacea vreme de mai bine de un veac aproape fără întrerupere. Economia, începând de la baza sa agricolă și până la comerțul urban, a evoluat permanent și, în multe privințe, chiar spectaculos în toată această perioadă. Din ce în ce mai mulți oameni aveau tot mai mulți bani și mai mult timp liber ca niciodată, iar Genroku însuși a devenit sinonim cu avântul

cultural al unei societăți de consum. Pacea, prosperitatea, timpul liber și consumul au erodat de-a lungul anilor spiritul războinic al samurailor, care nu mai fuseseră nevoiți să se lupte de generații. Unele persoane se puteau chiar întreba de ce mai exista clasa samurailor. Apoi, brusc, a sosit vestea uimitoare că patruzeci și șapte de *rōnin*-i au riscat totul – mânia shogunatului, propria viață, familiile – pentru a-și răzbuna stăpânul.

Răzbunarea sub forma vendetei (*katakiuchi*) era de fapt o practică aprobată tacit – dacă nu chiar încurajată – de shogunatul Tokugawa, care a permis factorilor guvernamentali la diverse niveluri să autorizeze vendetele. Cvasitotalitatea vendetelor autorizate despre care ne-au rămas – din consemnări – informații până în zilele noastre au fost întreprinse însă de diferite persoane în numele rudelor lor – de pildă, răzbunarea unui fiu împotriva ucigașului tatălui său. „Răzbunarea" celor patruzeci și șapte de *rōnin*-i – cum s-au grăbit să sublinieze oamenii epocii – n-a fost autorizată și, de fapt, nici n-a fost o vendetă, în măsura în care Kira n-a ucis pe nimeni, ci a fost el însuși victima unei tentative de omor. Cu toate acestea, indiferent dacă Kira reprezenta sau nu obiectul propriu-zis al unei răzbunări, *rōnin*-ii au fost cu siguranță motivați de spiritul vendetei, iar în tradiția japoneză ei au ajuns să fie investiți cu caracterul eroic al răzbunătorilor emblematici.

Chūshingura, piesa de marionete din 1748 bazată, desigur, pe istoria *rōnin*-ilor, este o poveste foarte minuțios elaborată și complexă, cu numeroase intrigi secundare, care cuprinde, alături de *rōnin*-i, un evantai de personaje fictive. Poate că cel mai frapant la această piesă este că, în pofida complexității intrigii sale, ea a fost meticulos curățată de toate ambiguitățile evenimentelor istorice din anii 1701–1702. *Rōnin*-ii și alții care-i susțin sunt de la început și până la sfârșit motivați de două sentimente: fidelitate (față de stăpân) și răzbunare. Personajul Kira[9] este vrednic de dispreț, omul cel rău a cărui moarte nu sosește pe cât de repede ar trebui, iar *rōnin*-ii conduși de personajul Kuranosuke nu se gândesc pe moment nici la salvarea casei stăpânului lor, nici la onoarea lor personală și nici la altceva în afară de răzbunare. În plus, ei plănuiesc să-și încununeze vendeta – uciderea personajului Kira – cu un suprem act de loialitate, propria lor sinucidere. Piesa nu spune nimic despre *rōnin*-ii arestați de shogunat, așteptând o decizie în legătură cu soarta lor. În schimb piesa se termină cu scena în care ei se îndreaptă spre templul unde le este îngropat stăpânul, pentru a se sinucide dinaintea mormântului său.

Cred că mult – dacă nu toată – din popularitatea istoriei celor patruzeci și șapte de *rōnin*-i și forța care a transformat-o în „legenda Chūshingura" derivă din faptul că, într-o vreme (epoca Genroku) în care se considera că spiritul samurailor se afla în punctul său cel mai de jos, un grup de *rōnin*-i a acționat în concordanță cu ceea ce era perceput a fi drept cea mai prețioasă valoare. *Chūshingura*, cu toate că era evident socotită ca o versiune mult romanțată a istoriei *rōnin*-ilor, a eliminat toate umbrele și incertitudinile motivaționale din povestire și a transformat-o într-o pură celebrare a condiției de samurai.

Cel puțin un contemporan al *rōnin*-ilor n-a fost totuși impresionat nici măcar de atitudinea lor „personală": Yamamoto Tsunetomo, un samurai de pe un domeniu din Kyushu, ale cărui povestiri, sfaturi, maxime și recomandări au fost adunate și publicate în 1716 sub titlul de *Hagakure*. Nemulțumirea lui Tsunetomo în ceea ce-i privește pe *rōnin*-i era legată de faptul că aceștia n-au acționat imediat după moartea stăpânului lor, ci au așteptat aproape doi ani. Pentru Tsunetomo, întârzierea – fie din cauza ezitării, fie ca efect al conspirației sau al complotului – era un sacrilegiu. Condiția de samurai, afirmă el în *Hagakure*, îndeamnă la acțiune nemijlocită în toate situațiile de criză, acțiune pe care samuraiul ar trebui totdeauna s-o anticipeze – ba chiar s-o dorească – și care va duce la moartea sa. Iată cum recomandă Tsunetomo să se răzbune samuraiul:

> Condiția răzbunării constă pur și simplu în forțarea felului de a fi al cuiva într-un context și în a fi răpus. Nu e în asta nimic rușinos. Stând să te gândești că trebuie să-ți termini treaba, vei intra în criză de timp. Stând să socotești lucruri cum ar fi câți oameni are vrăjmașul, timpul ți se scurge printre degete. [...] Nu contează dacă inamicul dispune de mii de oameni, împlinirea vine pur și simplu din a le ține piept și din hotărârea de a-i secera pe toți.[10]

Tsunetomo explică mai departe, în pasajul următor, ceea ce am putea numi principiul acțiunii nemijlocite:

> Când vine vremea, nu e loc de vorbe. [...] Condiția samuraiului ar trebui să fie, mai presus de toate, conștiința faptului de a nu ști ce se va întâmpla în clipa următoare. [...] Izbânda sau înfrângerea sunt aspecte ale naturii temporare a împrejurărilor. Modalitatea de a evita rușinea e diferită. Înseamnă pur și simplu moartea. Chiar dacă e sigur că vei pierde, ripostează! Nici înțelepciunea, nici tehnica nu-și au locul aici. Bărbatul adevărat nu se gândește la victorie sau la înfrângere. Se avântă temerar într-o moarte irațională. Făcând asta, te vei trezi din visele tale.[11]

Vorbind de avântarea temerară într-o moarte irațională, Tsunetomo se referă la ceea ce el identifică drept *shinigurui*, „înverșunare

aducătoare de moarte". Frenezia morții îl cheamă pe samuraiul confruntat cu o criză sau chiar cu o situație incertă să intre în ceea ce poate fi descris drept o stare de psihoză autoindusă, în care doar acțiunea contează – și nu obiectivele sau scopul.

Cu pledoaria sa radicală pentru iraționalitate violentă – la limita psihozei –, *Hagakure* a șocat pe mulți. În cursul perioadei militariste a Japoniei anilor 1930 și în cel de-al Doilea Război Mondial, soldații și alții au salutat-o însă drept un fel de biblie a comportamentului de samurai, iar pentru scriitorul naționalist postbelic Mishima Yukio a fost chiar o sursă de inspirație, acesta scriind o carte spre lauda valorilor sale.[12]

Cercetând atât *Hagakure*, cât și povestea celor patruzeci și șapte de *rōnin*-i, ar trebui să notăm mai cu seamă distincția, deja schițată, pe care o găsim trasată între conceptul de loialitate a samurailor, pe de o parte, și cel de onoare a acestora, pe de alta. Adevărata loialitate a samuraiului însemna angajament total față de stăpân, care se manifesta în principal prin a acționa conform cu ceea ce era – sau cel puțin cu ceea ce putea fi socotit așa – cel mai bine pentru el. În această privință, Ōishi Kuranosuke și ceilalți *rōnin*-i care voiau să salveze Casa Asano erau desigur loiali spiritului stăpânului lor mort, chiar dacă o astfel de loialitate putea să însemne diminuarea onoarei lor personale, fiindcă nu se răzbunau nemijlocit pe Kira. Yamamoto Tsunetomo a fost cu siguranță un înfocat apărător al loialității, iar *Hagakure* e foarte grăitor în această privință. Cu toate acestea, el nu abordează chestiunea legată de ce anume ar trebui să facă samuraiul în cazul în care loialitatea intră în conflict cu onoarea personală, așa cum s-a întâmplat în cazul unora dintre cei patruzeci și șapte de *rōnin*-i, care au renunțat la loialitate, ceea ce însemna abandonarea planurilor de ucidere a lui Kira (și astfel pierderea onoarei), pentru a salva Casa Asano.

Principala preocupare a lui Tsunetomo n-a fost de fapt loialitatea, ci onoarea. Putem observa acest lucru bunăoară în cele două citate de mai sus din *Hagakure*, în care el insistă pe evitarea, înainte de toate, a rușinii, dușmanul de moarte al onoarei. Critica adusă de el celor patruzeci și șapte de *rōnin*-i a fost că n-au acționat imediat. Pentru a-i fi pe plac, *rōnin*-ii ar fi trebuit să lanseze un atac imediat asupra locuinței lui Kira, cu toate că – în anticiparea unei astfel de acțiuni – era extrem de bine păzită. *Rōnin*-ii ar fi fost măcelăriți cu toții, speranțele Casei Asano spulberate, dar cei patruzeci și șapte, prin înverșunarea

lor aducătoare de moarte, și-ar fi apărat onoarea personală, cu totul egoistă.

Să revenim la Yamaga Sokō. Pe lângă scrierile sale despre condiția de luptător, Sokō este renumit și pentru accentul pus pe un alt subiect, cel al măreției Japoniei, subiect de natură să-l facă iubit printre naționaliștii epocii moderne.

Studiul confucianismului le-a insuflat, firește, învățaților japonezi un grad mai mare sau mai mic de entuziasm față de civilizația chineză, unii devenind sinofili convinși, în vreme ce mulți alți eruditi confucianiști de la începutul epocii Tokugawa, inclusiv Hayashi Razan – mergând dincolo de studierea filozofiei chinezești –, s-au aplecat asupra șintoismului și tradiției japoneze; Yamaga Sokō a fost primul gânditor important care a susținut superioritatea culturii japoneze și a valorilor sale etice în raport cu cele ale Chinei. Preamărind originile sacre ale Japoniei și susținând că mai degrabă Japonia, și nu China, ar trebui socotită drept Imperiul de Mijloc al lumii, Sokō a dat glas de timpuriu unei atitudini de acceptare pe scară largă a sporirii importanței, în veacul al XVIII-lea, a Școlii neoșintoiste de Studii Naționale (*kokugaku-ha*).

Un alt savant remarcabil din Școala de Studii Antice a fost Ogyū Sorai (1666–1728), care a mers și mai departe decât Sokō în adâncul istoriei chinezești, pentru a găsi „adevăratul" confucianism în epoca vechilor înțelepți care au trăit înaintea lui Confucius. Yamaga Sokō criticase accentul neoconfucianist abstract pus pe cultivarea naturii inerent morale a omului și stăruise asupra inculcării unei etici mai practice, „fundamentale", ca mijloc de menținere a ordinii sociale în Japonia lui Tokugawa. Atât Sokō, cât și neoconfucianiștii au fost interesați însă în mod deosebit, în cea mai bună tradiție confucianistă, de chestiunea moralei. Ogyū Sorai, pe de altă parte, a acordat atenție nu atât moralei, cât formelor de control juridice și instituționale necesare guvernării societății.

Deși au existat antecedente în această privință în confucianism, importantul accent pus de Sorai mai curând pe controlul exercitat asupra oamenilor decât pe ridicarea lor la starea utopică în care ei să fie suficient de morali ca să existe fără control exterior este asociat în general cu alte școli de gândire chinezești decât cele confucianiste. Faptul că Ogyū Sorai a trebuit să ia o astfel de poziție era, pe de o parte, un răspuns la noile probleme sociale și politice care asaltau societatea Tokugawa din epoca Genroku, iar, pe de altă parte, pur și simplu

ecoul poziției cât se poate de practice și pragmatice abordate de numeroși gânditori heterodocși din epocă.

Multe dintre problemele cu care se confrunta shogunatul Tokugawa în al doilea său veac de existență era de fapt rezultatul a ceea ce astăzi am numi progres. Shogunatul, printre altele, era tot mai dezorientat în legătură cu modul în care trebuia să gestioneze considerabila înflorire a comerțului, aducătoare de pace și liniște. În timp ce orășenii se bucurau din plin de prosperitatea epocii Genroku, shogunatul și clasa samurailor, în general – încă dependenți în mare măsură de veniturile din agricultură –, s-au văzut tot mai strâmtorați financiar, ca rezultat al fluctuațiilor pieței și al derivei inflaționiste din acea perioadă. În 1695, shogunatul chiar a recurs la oportunitatea deznădăjduită a devalorizării monedei în încercarea de a-și rezolva dificultățile financiare.

O altă problemă care afecta shogunatul era birocratizarea. Shogunatul Tokugawa fusese înființat pe baza controlului militar direct, în vederea cârmuirii unei țări care, la 1600, cunoscuse timp de câteva generații doar războiul. Structura inițială a shogunatului, deși foarte durabilă, a fost în mod necesar modificată și extinsă cu trecerea timpului pentru a răspunde noilor condiții schimbătoare. Una dintre cele mai importante schimbări s-a produs la nivelul funcției de shogun. Cei trei mari shoguni fondatori, care au guvernat până în 1651, au fost, ca persoane, figuri dominante. Dar, odată cu creșterea în complexitate a instituției shogunatului și apariția unor conducători mai slabi pe linie ereditară, prerogativele shogunului au început să fie adesea exercitate de alții, iar luptele deschise legate de aceste prerogative între persoane și grupări din sânul shogunatului au devenit din ce în ce mai frecvente. Deși câte un shogun cu voință puternică își mai putea exercita influența personală, tendința de dispersare a puterii (aparent caracteristică tuturor birocrațiilor) poate fi observată în istoria shogunatului Tokugawa de la finele veacului al XVII-lea.

Iar dacă savantul de studii antice Ogyū Sorai s-a aplecat asupra chestiunii consolidării instituționale a shogunatului, el a făcut-o tocmai pentru ca acesta să poată răspunde noilor cerințe ale secolului al XVIII-lea. Și este interesant de notat că autoritățile shogunale n-au fost prea încântate de concepția neoconfucianistă oficială a guvernului Tokugawa ca agent pur moral care nu pleca urechea la părerile heterodoxe legaliste ale lui Sorai.

Deși am subliniat că una dintre caracteristicile comune a numeroși gânditori de orientare neoficială din epoca Tokugawa a fost dorința

de a aborda lucrurile mai direct și rațional, trebuie să notăm că anumiți învățați care au rămas în sfera neoconfucianismului oficial manifestau o tendință asemănătoare. Cel mai bun exemplu este Arai Hakuseki (1657–1725), un *rōnin* care a slujit între anii 1709 și 1715 drept sfetnic personal la doi shoguni. Hakuseki este cunoscut pentru câteva măsuri politice curajoase și energice pe care le-a inițiat, incluzând eforturi de restabilire a valorii banilor după devalorizarea monetară din 1695, de revizuire a Legilor shogunatului pentru casele militare și de limitare a scurgerii de aur și argint din Japonia prin comerțul exterior cu olandezii și chinezii la Nagasaki. Din punctul de vedere al istoriei culturale însă, raționalismul lui Hakuseki se poate observa mai bine în sfera erudiției pure, în care a scris cărți pe teme variate ca arheologia, sociologia, filologia, istoria și chiar legate de situația Occidentului.

Gradul de raționalism și căutarea de dovezi empirice și-au pus amprenta asupra tuturor lucrărilor de erudiție ale lui Hakuseki, care au rămas astfel până în zilele noastre prețioase surse de bibliografie secundară. Când ne ocupăm de preistoria Japoniei, bunăoară, el ne cere să investigăm consemnărilor chinezești și coreene de la începuturile Japoniei, și să nu acceptăm pur și simplu versiunile mitice despre originile țării, așa cum stau scrise în cronicile din veacul al VIII-lea, *Kojiki* și *Nihon Shoki*. În poate cea mai cunoscută operă a sa, *Observații despre istorie* (*Dokushi yoron*), Hakuseki face o analiză minuțioasă – în termeni de cauză și efect – a istoriei Japoniei, cu începere din momentul instituirii regenței Fujiwara din perioada Heian și până la unificarea țării sub Hideyoshi, la sfârșitul secolului al XVI-lea (cu accent special pe afirmarea superiorității clasei militare).

În timp ce Arai Hakuseki folosea tehnici de metodologie istorică, pe care le-am putea socoti cât se poate de moderne, alți învățați de la începutul și mijlocul perioadei Tokugawa s-au angajat să realizeze istorii ale Japoniei într-un gen mai tradițional, scrise în chineză și bazate pe modele chinezești clasice de organizare a textului. Una dintre acestea a fost *Oglinda cuprinzătoare a țării noastre* (*Honcho tsugan*)[13], a familiei Hayashi; o alta a fost *Istoria Marii Japonii* (*Dai Nihon Shi*), compilată de o școală pentru studii istorice de pe domeniile Mito. Lucrările Mito, care au fost terminate abia în 1906, reprezintă o cronică a casei imperiale a Japoniei din vremurile mitice ale întemeierii statului de către primul împărat, în 660 î.Cr., și până la unificarea Curții din Nord și a Curții din Sud, în 1392. Extrem de moralizatoare ca ton, ea a fost foarte admirată de loialiștii de la sfârșitul

perioadei Tokugawa, care au atacat shogunatul și au cerut restaurarea puterii imperiale. De fapt, primii învățați Mito, ai căror *daimyō* aveau legături cu familia Tokugawa, nu avuseseră deloc intenția ca lucrarea lor istorică să fie împotriva shogunatului. Cu toate acestea, *Istoria Marii Japonii*, accentuând continuitatea și caracterul sacru al instituției imperiale în istoria Japoniei, a stârnit în mare măsură sentimentele naționaliste ale celor ce au înfăptuit în cele din urmă Restaurația Meiji din 1868.

O altă sursă de inspirație pentru loialiștii Restaurației Meiji au fost scrierile colectate de Școala de Studii Naționale (*kokugaku-ha*). Această școală a apărut în secolul al XVIII-lea ca mișcare literară axată pe trecut, ai cărei membri studiau capodopere din vechime precum *Manyōshū* și *Povestea lui Genji* în căutarea spiritului japonez adevărat și originar, nealterat de sistemele de gândire și de comportament străine, inclusiv budismul și confucianismul, care fuseseră introduse în Japonia din China în ultimii o mie de ani (vezi discuția despre acest aspect în capitolul 1).

În pofida efectului incendiar asupra loialiștilor imperiali de mai târziu, Mișcarea de studii naționale n-a fost câtuși de puțin la origine un fenomen radical sau aberant, ci a constituit o evoluție logică în istoria intelectuală a Japoniei, care datorează mult diferitelor școli confucianiste din epoca Tokugawa. Precursorii mișcării, participanți la avântul general al științei de carte stimulat de confucianism în secolul al XVII-lea, au întreprins studii filologice despre originea limbii japoneze, care au deschis calea activității ulterioare a doi specialiști de frunte ai Mișcării de studii naționale din veacul al XVIII-lea, Kamo Mabuchi (1697–1769) și Motoori Norinaga (1730–1801).

Kamo Mabuchi, fiu de funcționar la un templu șintoist – ajuns dascălul capului de familie al unei ramuri a familiei Tokugawa –, afirma, fascinat de *Manyōshū*, că poemele acestei antologii din secolul al VIII-lea erau pătrunse de spirit japonez adevărat, pe care l-a caracterizat prin naturalețe înnăscută, spontaneitate și vigoare bărbătească, acuzând că afluxul de cultură chineză în Japonia a influențat nefast acest mod de viață, deopotrivă artificial și efeminat, ilustrat de curtenii epocii Heian. Mabuchi i-a îndemnat pe oameni să compună poeme în stilul celor din *Manyōshū* și să încerce astfel să regăsească ori să „reconstituie" starea de spirit firească a vremurilor de demult. După cum am văzut, restauraționismul – adică dorința de revenire la o mai timpurie epocă istorică de aur – i-a animat și pe gânditorii Școlii de Studii Antice, deși unii sinofili din rândurile lui, precum Ogyū Sorai,

ar fi dorit să reînvie doar circumstanțele din vechea Chină. Kamo Mabuchi, pe de altă parte, a insistat în mod explicit că epoca de aur ce trebuie căutată în trecut a fost o epocă a istoriei Japoniei.

Deși l-a întâlnit pe Kamo Mabuchi o singură dată, Motoori Norinaga s-a declarat adevăratul său discipol și niciodată nu i-a tăgăduit lui Mabuchi interpretarea elogioasă pe care a dat-o antologiei *Manyōshū*, ca depozitară a spiritului japonez autentic. Propria analiză făcută de Norinaga cu privire la literatura curtenească, în special *Povestea lui Genji* și *Shinkokinshū*, l-a determinat însă să adopte o viziune total diferită cu privire la acest spirit. Norinaga considera că cea mai însemnată calitate înnăscută a japonezilor e sensibilitatea lor, întruchipată de conceptul *mono no aware*. El a criticat ceea ce socotea a fi raționalismul excesiv al confucianiștilor și a afirmat că japonezii erau esențialmente un popor emotiv. El vedea în *Povestea lui Genji* o descriere clasică a acestei emotivități, așa cum se manifestase ea în societatea curtenească din epoca Heian. Spre deosebire de Kamo Mabuchi, Norinaga avea cuvinte de laudă pentru foarte rafinata și chiar efeminata sensibilitate ce caracterizează comportamentul personajelor din *Povestea lui Genji* și pentru poemele din antologia *Shinkokinshū* din veacul al XIII-lea, proclamându-le drept cele mai de seamă produse ale culturii japoneze.

Să analizăm mai îndeaproape ideea lui Norinaga de emotivitate șintoistă. În una dintre discuțiile sale privind *Povestea lui Genji*, Norinaga descrie caracterul fundamental al acestei emotivități prin prisma conceptelor de bine și de rău în termenii principiului *mono no aware*. Dar, în vreme ce în utilizarea convențională a conceptului *mono no aware* ca termen estetic – cum am văzut în capitolul 3 – înțelesul său este ceva de ordinul „sensibilității față de lucruri" sau al „capacității de a fi mișcat de lucruri", Norinaga, în următorul pasaj despre *Genji*, îl folosește într-un sens mai restrâns, psihologic, pentru a conota (în iscusita exprimare a traducătorului) „conștientizarea chinului" sau „a tristeții existenței omenești":

> Ce este bun sau rău, așadar, pe tărâmul psihologiei omenești și al eticii potrivit *Poveștii lui Genji*? Îndeobște, cei ce cunosc tâlcul tristeții din existența omenească, adică cei ce privesc cu plecare și cu înțelegere simțămintele omenești, sunt socotiți buni; iar cei ce nu conștientizează chinul existenței omenești, adică cei ce nu privesc cu plecare și cu înțelegere simțămintele omenești, sunt socotiți răi.[14]

În ce privește personajul Genji din *Povestea lui Genji*, Norinaga observă că, din punct de vedere confucianist și budist, Genji – afemeiatul

prin excelență – se face vinovat de „acte teribil de nedrepte și imorale". Dar *Povestea lui Genji*, fără a dezvolta această temă, pune mai degrabă accentul pe „bunătatea" lui Genji ca personaj profund conștient de durerea existenței umane:

> Scopul *Poveștii lui Genji* poate fi asemuit cu omul căruia îi place floarea de lotus, iar ca s-o planteze și s-o cultive trebuie să capteze și să stocheze apă cu mâl urât mirositoare. Noroiul impur al aventurilor amoroase ilicite descrise în poveste nu are aici scopul de a fi admirat, ci pe cel de a cultiva floarea conștientizării durerii ce caracterizează existența omenească. Comportamentul prințului Genji este ca floarea de lotus, fericită și înmiresmată, dar care-și are rădăcinile în apa cea tulbure cu mâl. Povestea nu se ocupă însă de impuritatea apei; ea îi are în vedere pe cei care stârnesc simpatie prin natura lor și care sunt conștienți de suferința vieții; ea consideră că aceste simțăminte sunt principalele caracteristici ale unui om bun.[15]

În efortul de a ajunge la originile tradiției japoneze, Norinaga s-a întors în timp dincolo de antologia *Manyōshū*, pe care o prețuia atât de mult Mabuchi, pentru a cerceta cea mai veche carte japoneză existentă, *Kojiki*. În vreme ce *Nihon Shoki* a fost scrisă în limba chineză, fiind studiată de-a lungul secolelor de învățații de la Curte, *Kojiki* a fost redactată într-un mod atât de complex – cu ajutorul caracterelor chinezești care să redea sunetele limbii japoneze –, încât a fost considerată ca aproape indescifrabilă. În ceea ce a constituit una dintre cele mai de seamă opere de erudiție din istoria Japoniei, Norinaga și-a dedicat aproape treizeci și cinci de ani din viață analizei și alcătuirii unei traduceri adnotate a cărții *Kojiki*. Rezultatul final este dovada standardelor extrem de înalte ale lucrărilor științifice promovate în Japonia veacului al XVIII-lea.

Deși Norinaga a abordat traducerea cărții *Kojiki* dintr-o perspectivă de strictă neutralitate științifică, interesul său personal pentru această operă a mers dincolo de cultural, spre religios. El a căutat de fapt să transforme *Kojiki* într-o scriere fundamentală a șintoismului. Teologia proprie a lui Norinaga se întemeia pe credința absolută în *kami*, zeii originari ai Japoniei. Respingând diversele școli șintoiste care apăruseră în Evul Mediu și preluaseră variate elemente budiste, confucianiste și felurite doctrine chinezești, Norinaga a insistat asupra faptului că felul de a se manifesta al zeilor este de nepătruns și că relatările din *Kojiki* și *Nihon Shoki* despre ei trebuie acceptate drept sacre.

Îmbogățită prin importanta contribuție a lui Motoori Norinaga, Mișcarea de studii naționale a evoluat în mai multe direcții în ultima parte a epocii Tokugawa. Unii învățați s-au ocupat în continuare de

literatura și istoria japoneză; alții și-au îndreptat atenția mai cu seamă spre aspectele șintoiste ale studiilor naționale; în vreme ce, în sfârșit, alții s-au lansat în domeniul activismului politic și au devenit susținătorii restaurației imperiale.

De departe cel mai influent membru al Mișcării neoșintoiste de studii naționale de la începutul secolului al XIX-lea a fost Hirata Atsutane (1776–1843). Atsutane n-a avut niciodată ocazia să-l întâlnească pe Motoori Norinaga, dar a admirat profund opera bătrânului său maestru și s-a declarat totdeauna adevăratul său succesor. Cu toate acestea, Atsutane a avut un temperament și o viziune diferite de ale lui Norinaga. Era un șintoist și un niponofil pătimaș, care a tratat cu dispreț atât învățăturile venite din afară, cât și țările străine, cu scopul de a celebra superioritatea Japoniei și sistemul de gândire autohton. Norinaga îmbinase erudiția ireproșabilă cu o constantă credință religioasă (chiar dacă putem considera ca excesiv de naivă acceptarea de către el a narațiunilor mitice ale epocii zeilor drept literalmente adevărate); Atsutane, pe de altă parte, nu pare să fi ezitat niciodată să interpreteze și chiar să distorsioneze lucrurile în funcție de scopurile sale.

Două exemple pot fi date în vederea ilustrării predilecției lui Atsutane pentru argumentul specios. Mai întâi, el a afirmat că motivul pentru care vechii japonezi n-au definit cu claritate un mod de comportament virtuos (cu alte cuvinte, un fel de a fi asemănător confucianismului), așa cum o făcuseră chinezii din vechime, a fost pentru că la ei virtutea era înnăscută și nu simțeau nici un fel de nevoie conștientă de a stabili natura virtuții și de a o propovădui. În al doilea rând, Atsutane a susținut că nereușita japonezilor în privința dezvoltării artei medicale de sine stătătoare provine din faptul că Japonia, contrar Chinei și țărilor occidentale, a fost la începuturi curată și lipsită de boli, astfel încât n-a avut nevoie de medicamente. Abia după contactul cu lumea din afară au fost japonezii cu adevărat afectați de boli și obligați să caute remedii pentru ele.

Atsutane avea vaste cunoștințe în numeroase domenii, inclusiv în știința occidentală a savanților neerlandiști – specializați în studii olandeze –, *rangaku*; de fapt, remarcile sale despre medicină au fost făcute în pofida (sau datorită?) bunei cunoașteri a progreselor occidentale din domeniul medicinei. Se poate ca opiniile religioase ale lui Atsutane să fi fost influențate de creștinism, chiar dacă această credință străină a fost riguros proscrisă de-a lungul întregii perioade Tokugawa. Odată cu apariția neerlandisticii în secolul al XVIII-lea,

anumite cunoștințe despre creștinism au pătruns din nou în Japonia, cu toate eforturile depuse de autorități ca să se prevină acest lucru. Accentul pus de Atsutane pe însemnătatea fundamentală a unui zeu șintoist al creativității și credința sa într-un tărâm șintoist de dincolo mai degrabă agreabil, chiar dacă vag definit, par să provină, parțial sau în întregime, din creștinism. Afirmația sa privind o lume de apoi a reprezentat îndeosebi o inovație șintoistă, care a fost totdeauna foarte deficitar în privința acestei speculații.

Ultima mișcare majoră în privința învățământului neoficial din epoca Tokugawa a fost școala de neerlandistică. Am văzut deja că, deși japonezii întreținuseră vreme de un secol relații cu europenii, mai ales cu portughezii (începând din anii 1540 până pe la sfârșitul anilor 1630), o mare parte a culturii occidentale pe care o dobândiseră în acea perioadă s-a pierdut în timpul persecuțiilor anticreștine care au însoțit punerea în practică a politicii de izolare națională. Începând din 1641, dintre europeni numai olandezii au fost autorizați să întrețină relații comerciale cu Japonia; iar olandezii – care luau parte împreună cu chinezii la comerțul exterior japonez limitat la Nagasaki – au fost practic izolați de toată lumea, în afara câtorva funcționari și tălmaci care tratau cu ei în baraca lor din mica insulă Deshima, aflată în golful Nagasaki.

În consecință, puține șanse le rămăseseră japonezilor în cadrul politicii de izolare pentru a avea acces la știința occidentală. Cea mai mare parte a olandezilor de la Nagasaki erau negustori austeri, pe care nu-i interesa decât să facă profit, iar abilitățile lingvistice ale interpreților de la Nagasaki (atât în portugheză – care rămâne lingua franca a comunicării cu străinii până la sfârșitul veacului al XVII-lea –, cât și în olandeză) erau atât de limitate, încât era aproape cu neputință realizarea de schimburi serioase cu olandezii. Chiar și așa, suficiente informații privind superioritatea olandezilor în domeniul cunoașterii științifice – și în special medicale – au trecut mai departe de Nagasaki, stimulând imaginația anumitor savanți japonezi. Un motiv pentru care medicina occidentală a devenit obiect de interes deosebit printre japonezi a fost că medicii repartizați în mod obișnuit la contingentul olandez de la Nagasaki erau deseori – spre deosebire de cazul negustorilor olandezi – oameni cu un amplu bagaj intelectual și o largă curiozitate. Unul dintre ei a fost medicul german Englebert Kaempfer (1651–1716), prezent la Deshima la începutul anilor 1690 și care a călătorit de două ori la Edo cu delegația olandeză care vizita anual Curtea shogunului de acolo. Kaempfer a fost un cercetător pasionat al tuturor aspectelor

din Japonia și al vieții japoneze (în limitele posibilităților sale de a le observa) și și-a publicat mai târziu, în Europa, volumul *Istoria Japoniei*, care a aprins imaginația europenilor, trezindu-le interesul pentru Orientul Îndepărtat. A fost utilizat de Montesquieu și de alții în scrierile lor ca sursă primară cu informații despre Japonia.

La începutul secolului al XVIII-lea, dorința de a afla mai mult despre Occident a devenit tot mai răspândită în rândurile învățaților japonezi și chiar și ale funcționarilor guvernului. Arai Hakuseki, marele filozof confucianist și sfătuitor al shogunatului, bunăoară, a scris o carte despre situația din Occident bazată pe convorbirile purtate cu un misionar italian pe nume Sidotti, care, după ce studiase japoneza la Manila, venise singur în Japonia în 1708. Unul dintre motivele renașterii interesului față de Occident era diversitatea domeniului cercetării intelectuale, încurajată de celelalte școli neoficiale de gândire; un altul era tendința puternică a intelectualilor epocii Tokugawa, în general, de a se lăsa atrași de genul de cunoștințe practice pe care învățământul occidental le oferea.

Începutul efectiv al neerlandisticii a fost făcut cu putință de Yoshimune (1684–1751), cel de-al optulea shogun Tokugawa, care în 1720 a fost convins de sfetnicii săi să ridice toate restricțiile din calea importului de cărți străine (chinezești și olandeze), atâta vreme cât nu tratau subiectul – în continuare interzis – al creștinismului. Yoshimune e cunoscut pentru eforturile sale de a reforma shogunatul, inclusiv pentru politica mai degrabă sterilă de revigorare a spiritului marțial al clasei samurailor. A fost de asemenea un om care respecta mult învățătura și care era dispus să-i sprijine pe cărturarii tuturor școlilor când socotea că ideile acestora ar putea fi utile. A luat în considerare bunăoară părerile lui Ogyū Sorai – chiar dacă ele erau în total dezacord cu atitudinea neoconfucianistă oficială referitoare la stat – și a acceptat să se permită studiul științei occidentale și chiar sprijinirea învățării limbii olandeze, deoarece nădăjduia că poate să aibă valoare practică pentru shogunat.

Unele informații despre știința apuseană puteau fi preluate din traducerile în chineză – făcute de cărturari iezuiți în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea – ale unor lucrări occidentale; cunoașterea practică a olandezei era însă, în mod evident, esențială pentru noii învățăcei, dacă voiau să-și aprofundeze studiile. E de adus un omagiu râvnei deosebite a deschizătorilor de drum neerlandiști, care au persistat în munca extrem de anostă de elaborare a dicționarelor olandezo–japoneze și de traducere a unor cărți tehnice, la început a doar câteva

rânduri odată și numai cu ajutorul limitat pe care-l puteau obține de la olandezi și de la tălmacii lor aflați la Nagasaki. Cu toate acestea, până în secolul al XVIII-lea, învățații neerlandiști au creat un impresionant corpus de lucrări, cuprinzând dicționare, traduceri și tratate cu tematică occidentală. Iar în 1811, prin deschiderea la Edo a unei agenții pentru traduceri de carte străină, shogunatul a dat acestei mișcări un nou imbold.

Interesul imens al primilor savanți neerlandiști în materie de medicină și alte domenii științifice poate fi atribuit nu doar faptului că aceste subiecte erau practice și în afară de orice primejdie (adică improbabil de asociat direct cu creștinismul), ci – se pare – și temperamentului persoanelor atrase de studierea lor. Tipul de intelectuali *rangaku* era caracterizat de o insațiabilă curiozitate pentru tot felul de lucruri, căruia îi plăcea să experimenteze de dragul experimentului și, datorită pragmatismului instinctiv cu care aborda viața, nu se simțea atras în mod special de chestiuni de ideologie socială sau politică. Cei mai mulți dintre primii învățați *rangaku* erau preocupați de o mulțime de domenii, inclusiv medicină, botanică, astronomie și geografie. După cum vom vedea, ei practicau și pictura în stil occidental, prin utilizarea tehnicilor de perspectivă de factură realistă și a clarobscurului; dar interesul lor pentru gândirea și filozofia occidentală era vizibil redus, chiar dacă este de înțeles dorința lor de a evita subiectul creștinismului.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, au apărut însă câțiva specialiști în științele occidentale, care și-au îndreptat tot mai mult atenția spre chestiunile de pregătire militară, economie și relații externe și care au preconizat, de asemenea, programe de acțiune. Printre motivele apariției acestei situații se numără permanentele și tot mai presantele probleme ale epocii Tokugawa: dezechilibrul pricinuit de sporirea pieților comerciale și de un sistem monetar complex, al unui stat bazat încă, din punct de vedere teoretic, pe o economie naturală; incapacitatea – cauzată de politica de izolare – de atenuare a dificultăților economice interne, prin sporirea comerțului exterior; și rămânerea la putere a samurailor, o clasă în mare măsură inactivă, ruptă de principala lor sursă de venituri, terenul agricol.

Shogunatul a încercat să facă față acestor probleme și altora procedând la o serie de mari reforme, dintre care prima a fost întreprinsă de shogunul Yoshimune, în al doilea sfert al veacului al XVIII-lea. Dar, în afara câtorva programe interesante – ca, de pildă, încurajarea punerii în valoare a terenurilor agricole, diversificarea culturilor și adop-

tarea unor legi penale mai echitabile și omenoase –, aceste reforme au fost în mare măsură tradiționaliste și inapte să rezolve dificultățile create în principal de o economie dinamică, aflată în plin avânt. Reformatorii shogunatului, bunăoară, au căutat neîncetat să rezolve grelele încercări de natură economică din unele sectoare ale societății, făcând apel la oamenii de pretutindeni pentru ca aceștia să fie mai cumpătați; dar, cu câteva excepții, ei nu luau în calcul posibilitatea de a spori bogăția națională prin extinderea comerțului exterior.

Temerile erudiților neerlandiști de la sfârșitul epocii Tokugawa au sporit și din pricina incursiunilor crescânde ale străinilor, în special ruși, în regiunile din jurul Japoniei. Până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, exploratorii și negustorii ruși înaintaseră spre est prin partea de nord a lumii și, pe lângă întemeierea de colonii în zone precum Kamceatka și Aleutine, făceau incursiuni periodice în insulele din apropierea Japoniei, inclusiv în Hokkaido (până în acel moment al istoriei japoneze, locuită aproape exclusiv de triburile ainu) și Kurile. Nu e de mirare, așadar, că învățații neerlandiști au trebuit să-și îndrepte atenția spre nord, pentru a evalua provocările și posibilitățile oferite de lumea exterioară.

Printre cei mai iscusiți și imaginativi savanți neerlandiști se numără Honda Toshiaki (1744–1821).[16] Crescut într-o zonă din nordul Japoniei, și-a închinat viața studierii unui larg evantai de subiecte cu tematică occidentală, de la matematică și astronomie la știința militară, geografie și navigație. De asemenea, a călătorit mult prin Japonia, observând condițiile sociale și economice din diferite regiuni, și chiar s-a dus cu corabia pe mările de la miazănoapte, poate chiar până în Kamceatka. Toshiaki era de părere nu doar că Japonia trebuie să încerce să-și sporească legăturile comerciale externe, ci și că ar trebui să se extindă teritorial peste mări. Era de maximă importanță ca Hokkaido, Sahalin și insulele Kurile să fie colonizate pentru a împiedica trecerea lor în mâna rușilor; apoi și alte insule și teritorii din Asia și America de Nord ar putea să fie integrate pentru a forma un mare imperiu japonez, a cărui capitală, aprecia Toshiaki, ar trebui situată în Kamceatka. Îi plăcea foarte mult să asemene Japonia cu Anglia, țara insulară din Occident care-și întemeiase un întins imperiu.

Toshiaki a avut poate mai vădit vederi imperialiste decât cei mai mulți, dar în mod sigur nu era unicul cărturar din epoca sa care preconiza modificarea politicii de izolare pentru a permite extinderea intereselor Japoniei în străinătate. Dar, cu excepția unei scurte perioade de timp de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, părerile lui Toshiaki

și ale acelora care gândeau la fel ca el nu au prea fost apreciate de shogunat. Asta s-a întâmplat în parte din cauza restrângerii, în 1790, a studiilor neoficiale, în urma emiterii unui decret care chema școlile confucianiste conduse de familia Hayashi să predea doar principiile credinței oficiale neoconfucianiste. Acest decret a fost conceput de oficialii shogunatului, care credeau în mod sincer că diversitatea de gândire în țară avea efecte nefaste asupra societății și care nădăjduiau să călească fibra morală a poporului japonez insistând pe propovăduirea, o dată în plus, a unei linii filozofice strict tradiționale în școlile patronate oficial.

În plus față de diferitele tendințe neoficiale pe care le-am examinat în mediile intelectuale, perioada de mijloc și finală a epocii Tokugawa a fost și martora a ceea ce putem numi evoluțiile neoficiale în pictură, cel puțin în măsura în care principalele școli care s-au afirmat în această perioadă au fost influențate, într-o măsură mai mare sau mai mică, de tehnicile „științifice" occidentale de redare realistă a detaliului, a umbrei și a perspectivei. Când ne gândim că, la începutul epocii Meiji (aproximativ anii 1870), japonezii deveniseră atât de mari iubitori ai picturii în stil occidental, încât erau dispuși să ignore aproape total bogata lor moștenire artistică, putem spune că această cotitură în direcția tehnicilor occidentale de pe la începutul secolului al XVIII-lea reprezintă cu adevărat o atitudine heterodoxă.

Una dintre principalele școli de pictură apărute în veacul al XVIII-lea, deși aflată sub o anume influență occidentală, a fost de fapt inspirată de așa-numiții artiști erudiți (*bunjin*) din China (fig. 61). Începând de prin epoca Han târzie, se conturase în China o distincție între artiștii profesioniști, pe de o parte, și, pe de altă parte, artiștii amatori, membri și ei ai clasei erudite aflate la putere, ce considera pictura drept o funcție firească, specifică omului cultivat. Astfel, la originile sale, distincția *bunjin* a fost de ordin social; odată cu secolul al XIV-lea însă, și-a făcut apariția un stil *bunjin* bine definit, diferențiat în principal prin utilizarea de culori delicate și prin finețea și rafinamentul trăsăturilor de penel; acesta e stilul care a fost introdus finalmente în Japonia veacului al XVIII-lea. Fapt interesant, aceasta a fost prima școală majoră de pictură chineză imitată de japonezi de când pictorii de la începutul epocii Muromachi, cu vreo patru secole anterior, se lăsaseră cuceriți de frumusețea peisajelor monocrome Song.

Spre deosebire de omologii lor chinezi, majoritatea artiștilor *bunjin* japonezi pictează ca să-și câștige existența. Ei par să fi fost inspirați

Fig. 61. *Templu budist printre piscuri învăluite în nori*, peisaj realizat în stil erudit – *nanga* (*Academia de Arte din Honolulu, Donația London Gallery, Tokyo, 1975* [6162.1])

să adopte acest stil special sub influența artiștilor *bunjin* chinezi care au venit la Nagasaki în veacul al XVII-lea. Faptul că moda artei *bunjin* a apărut la Nagasaki – care fusese centrul culturii portugheze *namban* și care, în epoca Tokugawa, cuprindea în comunitatea sa de străini deopotrivă olandezi și chinezi – ne ajută fără îndoială să explicăm influențele occidentale ce se pot observa în mare măsură în arta *bunjin*.

Cei mai mari artiști japonezi *bunjin* din secolul al XVIII-lea au fost Ike no Taiga (1723–1776) și Yosa Buson (1716–1783). Taiga, care s-a născut într-o familie de țărani din împrejurimile orașului Kyoto, a fost un copil cu adevărat precoce: la vârsta de paisprezece ani, a început să picteze evantaie ca să-și ajute mama văduvă. Cu toate că mai târziu a devenit cunoscut ca fondator al școlii *bunjin* în Japonia, stilul picturii de maturitate a lui Taiga este de fapt destul de eclectic și trădează nu doar influențe ale maeștrilor picturii monocrome din epoca Muromachi și ale școlii Sōtatsu–Kōrin (*Rimpa*), ci și ale artei occidentale (în special în tehnicile de perspectivă și redare a adâncimii). Asemenea tuturor artiștilor *bunjin*, Taiga și-a realizat majoritatea picturilor în stilul chinezesc de redare a peisajelor și oamenilor. Lucrările sale au o fermecătoare notă de comic și spiritual, sugerând că au fost realizate de una dintre cele mai vesele și tonice personalități ale epocii.

Buson, prietenul lui Taiga, a fost deopotrivă un pictor faimos și un maestru al *haiku*-ului. Ca și Taiga, el a călătorit adeseori de-a lungul și de-a latul țării și a adăugat mult spirit japonez peisajelor sale esențialmente „chinezești". Tot ca și Taiga, Buson a realizat caricaturi cu adevărat încântătoare, neîndoios influențate de tradiția japoneză de caricatură, căci se știe că Buson a studiat marile *Rulouri cu animale* din veacul al XII-lea ale preotului Toba. În seria de desene pe care le-a făcut pentru a ilustra *Drumul îngust spre o provincie îndepărtată* al lui Bashō, Buson, ca autor de *haiku*-uri care a și călătorit în provinciile dinspre miazănoapte, a surprins atât de perfect spiritul acestei importante relatări de călătorie, încât, văzând ilustrarea ei, ne este greu să ne închipuim cum ar fi cu putință reprezentarea acesteia în orice alt mod. Într-adevăr, arta lui Buson ar putea fi numită artă *haiku*, iar unele dintre cele mai încântătoare opere ale sale sunt cunoscute drept „picturi haiku" (*haiga*), adică lucrări folosite pentru a ilustra *haiku*-uri, textele acestora fiind pictate în general în stil caligrafic de penel în colțurile superioare din dreapta ale lucrării.

Anumite comentarii despre poetul Buson pot contribui la sporirea prețuirii acestuia ca artist. Comparându-l pe Buson cu Bashō, un critic occidental spunea: „Bashō era delicat, sensibil, tandru și misterios; Buson era strălucitor, complex, deloc mistic, dar foarte inteligent și receptiv la semnele lumii înconjurătoare. O comparație colaterală ar fi să-l asimileze pe Bashō cu o perlă, iar pe Buson cu un diamant."[17] Două poeme vor ilustra deopotrivă ingeniozitatea și reacția afectivă a lui Buson față de mediul ambiant:

Ploaie vernală:
Și totuși broscuța nu-i
Udă la pântec.

Primăvara-i vis,
Cu flori târzii de cireș,
Șovăielnice.[18]

Deși Taiga și Buson aveau calități unice și remarcabile, numeroși alți artiști *bunjin* erau simpli sinofili care s-au aplecat asupra acestui stil de pictură din nevoia majoră de cultură chineză. Este interesant de observat că, într-o perioadă când unii japonezi inițiau o Mișcare de studii naționale cu puternice accente xenofobe și naționaliste, alții – învățați și pictori – își dăruiau întreaga lor dragoste Chinei. Iată un paradox caracteristic ambivalenței cu care japonezii cei sensibili și extrem de adaptabili s-au confruntat cu lumea exterioară dominantă, reprezentată de China în vremurile premoderne și de Occident în epoca modernă.

O a doua nouă școală de pictură care s-a dezvoltat în veacul al XVIII-lea a fost școala realistă sau naturalistă, al cărei artist reprezentativ a fost Maruyama Ōkyo (1733–1795). În această școală, influența artei occidentale era foarte puternică și, de fapt, adepții lui Ōkyo au fost precursorii unuia dintre marile curente de pictură din Japonia modernă. Ōkyo a făcut numeroase schițe și desene reprezentând natura, care sunt extrem de detaliate și realiste, dar operele sale cele mai interesante sunt picturile de mari dimensiuni, în care a căutat să îmbine stilurile artistice tradiționale ale Extremului Orient și cele occidentale.

Spre deosebire de eforturile integratoare ale lui Ōkyo și ale altora din școala naturalistă, pictorii din gruparea neerlandiștilor încercau să imite în mod deschis modelele occidentale. Cel mai cunoscut, dar probabil și cel din urmă dintre acești pictori, a fost Shiba Kōkan (1738–1818). El n-a studiat limba olandeză; dar, datorită diversității

preocupărilor sale și pasiunii pentru metodele științifice și practice occidentale, el era pe de-a-ntregul o persoană *rangaku*. Picturile lui Kōkan – primul japonez care a realizat o gravură în cupru – sunt excelente din punct de vedere tehnic, constituind dovada definitivă că, încă dinainte de Restaurația Meiji, japonezii se familiarizaseră într-adevăr cu meșteșugul artei occidentale. Opera lui Kōkan e de natură să impresioneze mai mult prin tehnică decât prin inspirație, dar nu se poate nega marea sa contribuție în domeniul studiului legat de Occident.

Influența tehnicilor occidentale de pictură a fost resimțită și de școala artiștilor *ukiyo-e* de mai târziu. Anumite procedee, ca perspectiva realistă bunăoară, au fost folosite ocazional de artiștii *ukiyo-e* de pe la începutul anilor 1700, dar abia odată cu apariția marilor pictori Katsushika Hokusai (1760–1849) și Andō Hiroshige (1797–1858) în secolul al XIX-lea influența Occidentului avea să devină marcantă.

Hokusai a fost un fenomen chiar și în lumea prolifică a artei *ukiyo-e* din epoca Tokugawa. Practic necunoscut până pe la vârsta de patruzeci de ani, Hokusai (care mai târziu s-a numit el însuși „bătrânul nebun după pictură") a asimilat principalele caracteristici ale tuturor stilurilor artistice majore, indigene și străine, cunoscute la vremea aceea în Japonia, producând literalmente zeci de mii de desene și picturi cu o mare diversitate de subiecte, de-a lungul unei cariere incredibil de active, ce a durat până în 1849, când a murit la vârsta de optzeci și nouă de ani. Hokusai e cunoscut mai cu seamă pentru stampele sale reprezentând peisaje, cu precădere cele *Treizeci și șase de priveliști ale muntelui Fuji* (*Fugaku sanju rokkei* – n. tr.). În mod ciudat, Fuji – cea mai importantă comoară naturală a Japoniei și obiect de inepuizabilă inspirație lirică pentru poeții japonezi – primise prea puțină atenție până în acel moment din partea pictorilor japonezi. E posibil ca asta să fi fost din pricină că desăvârșita simetrie a muntelui Fuji contrazicea pur și simplu concepția generală a foarte influentei tradiții chinezești a picturii peisajere monocrome cu munți și stânci, înfățișați ca formațiuni accidentate, pline de colțuri. Într-un mod semnificativ, Shiba Kōkan, de orientare occidentală, a fost atras și de Fuji, căutând să aplice tehnici riguroase de realizare a unei picturi cu adevărat realiste a muntelui. Viziunile lui Hokusai cu privire la Fuji, pe de altă parte, sunt deseori uimitor concepute, ca, de pildă, sugerata întrezărire a culmii sale înzăpezite prin ochiul buclei unui val imens (fig. 62).

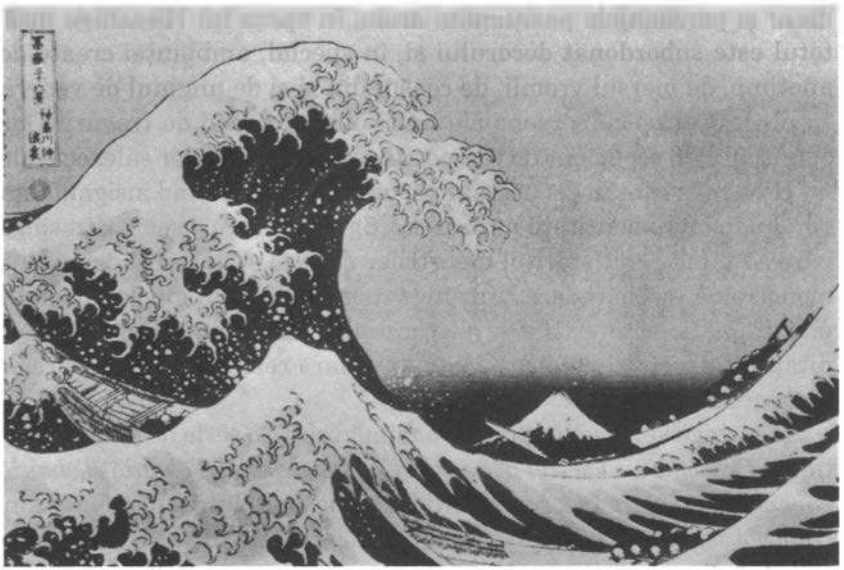

Fig. 62. *Valul cel uriaș din golful Kanagawa*, de Hokusai (*Muzeul Metropolitan de Artă, Colecția Howard Mansfield, Fondul Rogers, 1936*)

În timp ce Maruyama Ōkyo a încercat în mod conștient să îmbine arta Extremului Orient cu cea occidentală, iar Shiba Kōkan să imite întru totul pictura occidentală, Hokusai, cu energia și entuziasmul său fără margini, a asimilat pur și simplu tehnicile din Apus, ca și alte stiluri de artă și le-a utilizat pentru a-și forma propriul său stil. Cele mai bune peisaje ale lui Hokusai prezintă un simț deosebit al desenului și proporției și manifestă o preocupare plină de omenească înțelegere pentru oamenii care le populează, deseori pentru clasele inferioare. Hokusai s-a bucurat de mare apreciere în Occident, iar unele dintre stampele sale au devenit, alături de cele ale lui Hiroshige, tot atât de bine cunoscute iubitorilor de artă din Occident ca și cele mai renumite capodopere ale propriei lor tradiții artistice. Cazul lui Hokusai este o excelentă ilustrare a schimburilor interculturale, căci aici e vorba de un artist japonez care a preluat din arta Occidentului și care, în același timp, a contribuit, prin școala *ukiyo-e* în principal, cu o nouă și exotică sursă de inspirație pentru impresioniștii francezi și alți artiști occidentali de la sfârșitul veacului al XIX-lea.

Hiroshige, deși a abordat alte teme, a fost cu mult mai înzestrat în arta peisajului decât extraordinar de dinamicul și multilateralul Hokusai. Într-un peisaj de Hokusai, atenția e deseori distribuită între

decor și personajele poziționate acolo; în opera lui Hiroshige însă, totul este subordonat decorului și, în special, ambianței create de anotimp, de mersul vremii, de ceasul din zi și de unghiul de vedere. În plus, în timp ce personajele lui Hokusai își văd de treburile lor, asigurând un coeficient de compoziție de gen peisajelor sale, cele ale lui Hiroshige sunt în general simple mementouri privind insignifianța omului în fața imensității naturii (fig. 63–64). În acest sens, Hiroshige pare să fi moștenit spiritul maeștrilor chinezi și japonezi de peisaje monocrome; și, chiar dacă Hiroshige zugrăvește în stampele sale mult mai dramatic schimbările de anotimp și de vreme, există în ele o serenitate subiacentă, ce constituie și ea o clară reminiscență a operelor monocrome din trecut.

Hiroshige și-a câștigat deplina faimă printr-o serie de stampe intitulate *Cele cincizeci și trei de popasuri de pe drumul Tōkaidō* (*Tōkaidō gojyusan tsugi* – n. tr.), reprezentând scene de-a lungul drumului dintre Kyoto și Edo. De departe cea mai importantă cale de comunicație terestră din istoria Japoniei, Tōkaidō a fost, în timpul epocii Tokugawa, nu doar scena a numeroase mari procesiuni ale seniorilor feudali (*daimyō*) spre și dinspre capitala militară, ci și un du-te-vino fără de sfârșit al altor persoane, inclusiv negustori, preoți itineranți, pelerini, artiști, aventurieri și chiar olandezi aflați în călătorie la curtea câte unui shogun. Ca rezultat al acestui trafic animat, popasurile de pe calea Tōkaidō au prosperat, adunând mărturia tuturor poveștilor și legendelor despre oamenii renumiți care i-au vizitat hanurile, ospătăriile, lupanarele și băile publice și despre întâmplările neobișnuite petrecute acolo. Ca urmare Tōkaidō a devenit o sursă fertilă pentru scriitori și artiști. Hokusai, dintre artiști, și-a încercat și el mâna într-o serie de stampe despre popasuri, dar nimeni n-a reușit să imortalizeze Tōkaidō și faimoasele sale „opriri" cum a făcut-o Hiroshige. Pentru mulți oameni din întreaga lume care au văzut doar reproduceri, aceste stampe despre Tōkaidō realizate de Hiroshige constituie cele mai pline de viață impresii despre Japonia. Și, într-adevăr, ele rămân chiar și pentru cei familiarizați de multă vreme cu Japonia o sursă constantă de încântare, ca reprezentări artistice extrem de pline de viață privind calitățile specifice ale frumuseților naturii japoneze și ale stărilor sufletești legate de anotimpuri.

O schimbare semnificativă petrecută în epoca Tokugawa târzie a fost trecerea decisivă dinspre regiunea Osaka-Kyoto înspre orașul Edo a centrului activității culturale. În secolul al XVII-lea și la începutul

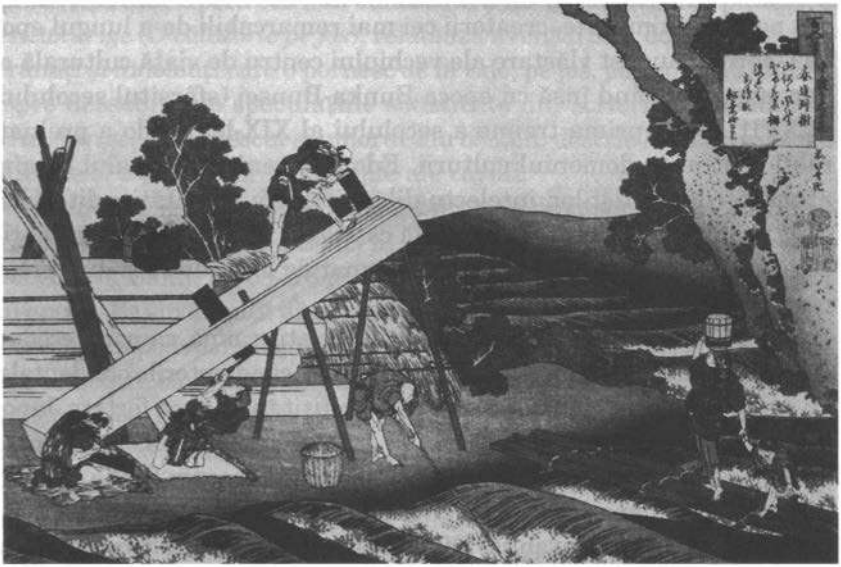

Fig. 63. „Tăierea buturugii" din *O sută de poeme desluşite de doică*, de Hokusai (*cu permisiunea Muzeului Brooklyn*)

Fig. 64. *Ploaie de seară la Azuma no Mori*, de Hiroshige (*cu permisiunea Muzeului Brooklyn*)

secolului al XVIII-lea, regiunea Kansai produsese nume faimoase în lumea artei precum Sōtatsu, Kōrin, Saikaku și Chikamatsu. Cu excepția lui Bashō – care s-a mutat la Edo – și a pictorilor școlii *ukiyo-e* din perioada timpurie, creatorii cei mai remarcabili de-a lungul epocii Genroku au fost vlăstare ale vechiului centru de viață culturală a Japoniei. Începând însă cu epoca Bunka-Bunsei (sfârșitul secolului al XVIII-lea și prima treime a secolului al XIX-lea), Edo a preluat rolul central în domeniul culturii. Edo a devenit principalul cămin al scriitorilor, artiștilor, intelectualilor și Mecca activității editoriale și de erudiție. Întâietatea culturală câștigată de Edo în această perioadă s-a dovedit durabilă și s-a reafirmat de altminteri și mai pregnant în epoca modernă.

Epoca Bunka-Bunsei a fost o perioadă relativ calmă, care a precedat deceniile finale, de criză ale epocii Tokugawa, când puterile occidentale au exercitat o presiune crescândă și au reușit în final să forțeze Japonia să-și deschidă porțile și să intre în lumea modernă. În pictură, epoca s-a remarcat, desigur, prin personalități precum Shiba Kōkan, Sharaku, Utamaro, Hokusai și Hiroshige. În literatură însă, n-a existat o strălucire comparabilă. Eforturile autorilor din ultima parte a epocii Tokugawa au fost de fapt polarizate destul de clar fie în scrierea de cărți „umoristice" și „de dragoste" (*kokkeibon* și *sharebon*), fie în romane istorice (*yomi-hon*). Distincția dintre cele două categorii se definește esențialmente prin faptul că una este mult prea expresivă, iar cealaltă prea serioasă, sau pornografică în raport cu didactică.

Literatura despre „lumea plutitoare" a cartierelor de plăceri din epoca Tokugawa atinsese un timpuriu nivel de excelență în scrierile lui Saikaku. Dar subiectul era prea restrâns la această sferă pentru a constitui o continuă sursă de adevărată inspirație artistică, succesorii lui Saikaku fiind, cu puține excepții, autori de texte net inferioare. Exemplele din acest gen de lucrări scrise în epoca Bunka-Bunsei sunt interesante comentarii sociale privind gusturile și preferințele contemporanilor și, mai cu seamă, despre semnificația celor două mult admirate calități ale oamenilor stilați din Edo – *sui* și *tsū*, pe care Sansom le-a redat atât de potrivit prin *chic*, „șic, distincție, gust", și *savoir-faire*, „pricepere, iscusință". Altminteri, literatura „lumii plutitoare" – cum se poate observa în variantele sale târzii, inclusiv în cărțile umoristice și de dragoste – era doar un gen de literatură lipsită de valoare, lascivă, ce răspundea gusturilor necizelate, vulgare.

Autorul de literatură ușoară cu cel mai mare succes comercial de la începutul secolului al XIX-lea a fost Jippensha Ikku (1765–1831),

care și-a început cariera ca autor de piese de teatru de marionete în Osaka, înainte de a se muta la Edo și de a-și îndrepta atenția spre proza literară. Opera cea mai cunoscută a lui Ikku, lucrarea picarescă *Hizakurige* (*O călătorie pe jos*), relatează aventurile a doi pungași desfrânați și indolenți care o pornesc de la Edo, pe jos, pe drumul Tōkaidō. Spre deosebire de speculațiile sofisticate din scrierile lui Saikaku, *Hizakurige*, cu burlescul și umorul său obscen, descrie lumea aventurii lubrice și a plăcerilor irezistibile ale cărnii.

A doua mare categorie de opere literare din epoca Bunka-Bunsei este cea a romanului istoric, al cărui reprezentant de seamă este Takizawa Bakin (1767–1848). Ca și Ikku, dar contrar multor autori ai epocii, Bakin a putut să-și câștige existența doar prin eforturile sale literare. Capodopera sa, compusă de-a lungul a douăzeci și opt de ani și proiectată să fie cel mai lung roman scris vreodată în chineză sau japoneză, se numește *Satomi și cei opt câini* (*Nansō Satomi hakkenden*). Este povestea a opt bărbați care, în secolul al XV-lea, jură să restabilească drepturile familiei de samurai Satomi. Pe acest fundal medieval și eroic, Bakin a vrut să demonstreze cum funcționează realmente în viața omului valori etice ca respectul față de părinți, loialitatea, castitatea și altruismul. Didacticismul lui Bakin este atotcuprinzător, fiecare episod din *Satomi și cei opt câini* având darul să explice cum, inevitabil, „virtutea e răsplătită, iar viciul pedepsit" (*kanzen chōaku*). În comparație cu literatura „lumii plutitoare" care a dominat cea mai mare parte a epocii Tokugawa, aceasta este într-adevăr o lucrare sobră. Succesul pe care l-a cunoscut însă Bakin sugerează că starea de spirit a epocii, cel puțin în anume cercuri, era îndreptată spre ceva mai serios; mulți oameni erau pregătiți și poate chiar nerăbdători să reaprindă luminile tradiției confucianiste și ceva din spiritul comportamentului demn de admirație al samurailor.

Înainte de a părăsi subiectul tendințelor neoficiale din epoca Tokugawa, trebuie spuse câteva cuvinte despre modul în care acestea s-au făcut simțite chiar și în lumea ceaiului. Tradiția ceaiului stătea, desigur, sub semnul ceremoniei propriu-zise a ceaiului, *chanoyu*, care evoluase în decursul epocii medievale, bucurându-se de un mare succes în epoca Tokugawa, fiind o modalitate elegantă de petrecere a timpului (*yūgei*), despre care s-a discutat în precedentul capitol. *Chanoyu*, după cum am văzut, este bazat pe utilizarea ceaiului-pudră, constituind un ritual elaborat, al cărui principal temei spiritual este budismul zen. În secolul al XVIII-lea, a apărut o mișcare, susținută

în special de artiști (*bunjin*), care a fost împotriva ceremoniei *chanoyu* și ceaiului-pudră, preconizând în schimb băutul de *sencha* (infuzie de ceai).

Artiștii *bunjin* au fost atrași de *sencha* în parte datorită asocierii sale cu modul de viață al cărturarilor din China, care includea consumul infuziei de ceai. Dar acești artiști, ca și alții, au adoptat *sencha* ca protest față de ceremonia ceaiului (*chanoyu*), pe care o considerau deopotrivă prea complicată și tot mai depreciată prin supralicitarea sa comercială ca divertisment select. *Sencha* era o băutură ce putea fi consumată de oameni în mod liber, neîngrădit de reguli, la diferite întruniri de societate ocazionale.

Popularitatea crescândă, în a doua jumătate a epocii Tokugawa, a infuziei de ceai (*sencha*) a beneficiat și de tendința intelectuală a vremii de a privi spre trecut, pentru a revitaliza tradițiile anterioare sau pentru a se inspira din ele. Am remarcat această tendință, bunăoară, și la Școala confucianistă de Studii Antice, precum și la Școala neoșintoistă de Studii Naționale. Adepții *sencha* au refuzat ceaiul-pudră, un produs al epocii istorice chinezești Song, îndemnând revenirea la „vechea tradiție a ceaiului", așa cum fusese ea formulată la începuturile dinastiei Tang, în special în opera reprezentativă a lui Lu Yü, *Lucrarea clasică despre ceai* (*Cha ching*)[19], din secolul al VIII-lea.

Odată cu începutul secolului al XIX-lea, intruziunile occidentalilor în Japonia au sporit. În apele japoneze și-au făcut apariția nu doar vase rusești, ci și britanice și americane. În 1808, de pildă, vasul britanic *Phaeton*, cu misiune de patrulare în timpul războaielor napoleoniene, a intrat în portul Nagasaki în căutarea anumitor negustori olandezi. Magistratul japonez al orașului Nagasaki a ordonat vasului să plece și chiar a început pregătirile ca să-l atace. Armele învechite ale japonezilor constituiau însă un pericol neînsemnat pentru *Phaeton*, prevăzut cu cincizeci de tunuri, și astfel atacul a fost amânat. Între timp, după câteva zile, *Phaeton* – după ce a capturat și interogat negustorii olandezi și după ce a cerut și primit provizii de la japonezi – a plecat. A fost un incident de scurtă durată, dar i-a șocat puternic pe oficialii shogunatului și a contribuit la sporirea xenofobiei în rândurile lor și ale altora.

Am observat la începutul capitolului anterior că scopul politicii de izolare puse în aplicare de shogunat în secolul al XVII-lea – care a redus în mare măsură relațiile externe ale Japoniei – n-a fost, din câte ne putem da seama, acela de a face din ea o țară definitiv „închisă".

Dar conducătorii shogunatului de la cumpăna veacurilor al XVIII-lea și al XIX-lea, confruntându-se cu un nou și, posibil, foarte periculos pericol venind din exterior, au ales să socotească izolarea ca pe o lege de nezdruncinat a statului Tokugawa, numind chiar Japonia *sakoku*, „țară închisă" (literal, „[țară] asigurată/prevăzută cu un lanț"), termen folosit pentru prima oară în 1801.[20] Pentru a pune în aplicare *sakoku*, shogunatul a mers până la a declara, în 1825, că „nu trebuie gândit de două ori" (*ninen naku*) când e vorba de străini nedoriți. Dacă străinii (însemnând alți occidentali decât olandezii) ar fi să intre în apele Japoniei sau pe pământul ei, aceștia urmau să fie alungați imediat.

În același an, 1825, un învățat din Școala Mito, pe nume Aizawa Seishisai (1781–1863), a publicat o carte cu titlul *Noi teze/planuri* (*Shinron*), ce a devenit una dintre cele mai influente scrieri politice ale vremii sale. Școala Mito, după cum am văzut deja în acest capitol, a fost înființată pe domeniul seniorial (*han*) Mito în secolul al XVII-lea, în vederea realizării de cercetări pentru elaborarea *Istoriei Marii Japonii*, o amplă cronică a Japoniei acoperind perioada dintre anul 660 î.Cr. și 1392, care trata în special despre succesiunea imperială. Numiți „cărturarii Mito târzii" pentru a-i deosebi de cei dintâi cărturari Mito care se angajaseră să lucreze la *Istoria Marii Japonii*, Seishisai și contemporanii săi din Școala Mito au pus bazele unei ideologii puternice, definită în *Noi teze/planuri*, pe care o promovau pentru a face față pericolului extern cu care se confrunta pe atunci Japonia. Baza acestei ideologii, influențată în mare parte de Școala de Studii Naționale, era credința în caracterul sacru, divin al Japoniei. Respingând concepția sinofililor japonezi conform căreia China este Marele Imperiu de Mijloc al lumii, cărturarii Mito „târzii" – precum Yamaga Sokō și alți câțiva savanți anteriori din perioada Tokugawa – revendicau acest statut pentru Japonia. Acești învățați au mers însă și mai departe decât Sokō și ceilalți în a revendica superioritatea deopotrivă geografică și culturală a Japoniei de far călăuzitor și adevărată lumină a lumii. După cum spune Aizawa Seishisai în *Noi teze/planuri*:

> Țara noastră cea sfântă se află acolo unde răsare soarele și unde-și are obârșia tăria cea dintâi. Urmașii Marelui Soare au șezut pe tronul împărătesc din tată-n fiu, neîntrerupt, din vremuri străvechi. Japonia este menită, prin așezarea ei în punctul cel mai de sus al pământului, să fie pildă pentru neamurile lumii. Își răspândește cu-adevărat lumina pretutindeni în lume, iar depărtarea până la care ajunge strălucitoarea înrâurire împărătească nu cunoaște hotar. În zilele noastre, barbarii cei străini dinspre soare-apune – mădularele cele mai de jos, picioarele lumii – dau buzna de peste mări, prigonind alte țări și semețindu-se, cu ochii lor crucișați și mers șchiopătat, să asuprească neamurile cele nobile. Ce fel de a fi plin de înfumurare![21]

Cărturarii Mito „târzii", pe lângă faptul că promovau politica de expulzare prin forță a barbarilor occidentali (*jōi*), îi îndemnau de asemenea pe japonezii de pretutindeni să recunoască sacralitatea Japoniei ca națiune și, mai presus de toate, să-și venereze împăratul-zeu. Vedem în aceasta stimularea spiritului de totală supunere față de împărat, de natură să-i inspire pe loialiștii imperiali, care au răsturnat în cele din urmă, în cursul secolului, shogunatul Tokugawa, spirit acceptat drept profesiune de credință de către făuritorii Japoniei moderne.

Deși venerarea împăratului (*sonnō*) a devenit un slogan ce-i cataliza pe loialiști împotriva Tokugawa în anii 1850 și 1860, el n-a fost utilizat în acest scop de Aizawa Seishisai și cărturarii Mito „târzii" ai anilor 1820. Seishisai, în ce-l privește, era ferm angajat în structura existentă a regimului Tokugawa; făcând apel la venerarea împăratului, el voia să insufle poporului japonez un sentiment național; primul pas de făcut era să explice poporului că Japonia e un stat ierarhizat, al cărui cap este împăratul, dar ale cărui treburi efective sunt conduse de shogunatul Tokugawa.

Seishisai nu credea că Occidentul reprezintă un pericol militar real pentru Japonia; adevărul este că la vremea aceea nici nu reprezenta, deoarece revoluția industrială nu ajunsese în punctul în care puterea Occidentului să poată amenința țările mari sau mici oriunde în lume. Seishisai credea mai degrabă că puterea Occidentului stă în creștinism, pe care el îl privea drept o religie periculoasă, care putea submina Japonia din interior. Doar prin promovarea propriului său naționalism – pe care Seishisai îl asocia cu noțiunea de *kokutai* (termen tradus în general în epoca modernă prin „politică națională", aici semnificând însă „unitatea dintre religie și guvernare") –[22] putea Japonia să se apere pe plan intern împotriva creștinismului, așa cum, pe plan extern, căuta să-i expulzeze pe occidentali cu forța.

Filozofia Mito, așa cum se găsește în *Noile teze/planuri* ale lui Aizawa Seishisai, a fost, prin urmare, virulent antioccidentală, în deplină concordanță cu linia dură a abordării de tip *jōi* a shogunatului față de contactele cu Apusul, așa cum s-a reflectat în politica *ni-nen naku*, „Nu te gândi de două ori", din 1825. Aceasta n-a fost însă o politică pe care shogunatul să fi căutat – într-o vreme în care s-au precipitat multe evenimente, printre care înfrângerea Chinei de către Anglia în Războiul Opiului din 1832–1842 – s-o mențină pe termen nelimitat, astfel că, în 1842, ea a fost abandonată. Țările occidentale erau foarte insistente și, pe fundalul divergenței de opinii privind modul în care

Japonia trebuia să trateze cu ele, un număr crescând de voci – multe dintre ele aparținând cărturarilor neerlandiști – au vorbit despre necesitatea unui fel de acomodare cu Vestul, ceea ce ar fi însemnat probabil modificarea, cel puțin într-o anume măsură, a politicii de izolare (*sakoku*).

Deși „răspunsul dat Occidentului de Japonia" în aceste decenii poate părea deseori confuz și incoerent, el era rezultatul unei puternice dinamici: într-o măsură mult mai mare decât ceilalți neoccidentali, japonezii erau deopotrivă impresionați și alarmați de superioritatea materială a Occidentului. Observăm acest lucru poate cel mai limpede în declararea – de către unii savanți din ultimii ani ai shogunatului Tokugawa – a necesității asocierii „principiilor morale ale Orientului cu tehnologia Occidentului" (*wakon yōsai*, „spirit japonez și tehnică vestică" – *n. tr.*), ceea ce sugerează aforistic problema centrală cu care s-a confruntat mai târziu modernizarea Japoniei: cum să se păstreze etica socialmente obligatorie a comportamentului tradițional și să se tragă în același timp foloase din beneficiul material al revoluției științifice și industriale apusene.

9

Întâlnirea cu Occidentul

Regele Wilhelm II al Olandei i-a trimis în 1844 shogunului Japoniei o scrisoare, avertizându-l că ritmul accelerat al evenimentelor de pe scena lumii face deopotrivă imprudentă și nerezonabilă continuarea politicii de izolare națională a Japoniei. Dezvoltarea navigației cu abur, între altele, îngăduia de-acum țărilor din Occident să pătrundă cu ușurință până în cele mai depărtate ape ale lumii. China, după cum am amintit, suferise deja o înfrângere militară în Războiul Opiului, iar Japonia nu se putea aștepta să rămână deoparte pentru multă vreme în privința relațiilor internaționale.

Deși au deliberat în privința avertismentelor conținute în scrisoarea regelui olandez, oficialii Tokugawa n-au făcut nimic concret în această privință. Shogunatul era ocupat la vremea aceea cu ultima dintre marile ei reforme de factură tradițională, iar eșecul acestei reforme, combinat cu ezitarea în privința necesității reconsiderării cu toată seriozitatea a politicii de izolare prevesteau necazuri pentru shogunat. Regimul Edo nu era desigur amenințat în anii 1840 de nici un pericol nemijlocit de a fi răsturnat, dar temperatura politică în ce privește izolarea era în creștere și putea deveni cu ușurință o gravă provocare, cu care shogunatul nu se mai confruntase până atunci.

Această provocare a devenit realitate odată cu sosirea în golful Edo, în vara anului 1853, a comandantului Matthew Perry din Statele Unite, cu escadra sa de „nave negre". Perry fusese trimis de președintele Statelor Unite, Millard Fillmore, pentru a se informa în privința posibilității stabilirii de relații diplomatice și economice cu Japonia, iar în 1854 și-a atins primul obiectiv prin semnarea unui tratat de prietenie care prevedea un schimb de funcționari consulari între Japonia și Statele Unite.

Primul consul american, Townsend Harris, a sosit în Japonia în 1856, el fiind cel care a obținut finalmente un tratat economic. Acest

tratat, în afară de faptul că asigura deschiderea anumitor porturi japoneze pentru comerț, conținea și o serie de dispoziții alcătuite de puterile occidentale în cadrul relațiilor cu China, cunoscute ulterior drept dispoziții ale „tratatelor inegale". Acestea conțineau: principiul extrateritorialității, adică dreptul semnatarului occidental de a-și judeca resortisanții pe baza propriilor legi pentru infracțiuni comise pe teritoriul Japoniei; clauza națiunii celei mai favorizate, care prevedea că orice beneficiu obținut de o națiune occidentală printr-un tratat suplimentar va fi în mod automat transferat și celorlalte țări care au tratate similare; stabilirea unei taxe vamale fixe de aproximativ cinci procente pentru toate bunurile importate de Japonia, procent ce nu putea fi schimbat decât cu acceptul ambelor părți ale unui tratat. Tocmai acordul Harris – conținând în special clauza națiunii celei mai favorizate – a fost cel pe baza căruia principalele puteri ale Europei au stabilit la rândul lor tratate comerciale cu Japonia în următoarele câteva luni.

Venirea lui Perry și Harris a pus capăt politicii de izolare a Japoniei ce dura de peste două sute de ani, dar n-a rezolvat divergențele de opinie cu privire la această politică. În ce măsură trebuia bunăoară Japonia să se deschidă? Tratatul Harris stipula că doar câteva porturi trebuie deschise comerțului exterior, pe o perioadă de mai mulți ani. Trebuia deschis oare și restul Japoniei, chiar și în interior, negustorilor străini, misionarilor și rezidenților? Și, dacă da, atunci pentru câtă vreme? Câțiva încăpățânați au continuat să insiste ca tratatele cu „barbarii" occidentali să fie socotite pur și simplu drept măsuri tactice, valabile până când Japonia să poată prinde suficientă forță ca să-i poată izgoni pe străini o dată pentru totdeauna de pe pământul cel sfânt; alți japonezi însă au început să examineze cu mai multă luciditate expulzarea și implicațiile pe termen lung ale noilor lor relații cu Occidentul.

Cei din urmă ani – haotici – ai epocii Tokugawa sunt fascinanți prin evenimentele politice memorabile ce au dus la răsturnarea shogunatului, dar nu sunt relevanți pentru istoria culturală a Japoniei, fapt pentru care pot fi, așadar, rezumați aici în câteva cuvinte. Primul val al opoziției față de abordarea de către shogunat a afacerilor externe a provenit în primul rând de la seniorii feudali „din afară" (*tozama*) de pe domeniile (*han*) – în special Satsuma și Chōshū – aflate în vestul Japoniei. Aceste mari domenii socoteau drept anacronic sistemul de guvernare Tokugawa, prin care ele au fost teoretic excluse de la orice fel de participare la conducerea treburilor interne de la Edo. La

începutul anilor 1860, shogunatul a încercat o apropiere, incluzându-i pe câțiva dintre cei mai importanți seniori externi în consiliile sale consultative. În același timp, a încercat să strângă legăturile cu Kyoto, organizând o căsătorie între shogun și o prințesă imperială.

Odată cu aceste evenimente, inițiativa în privința opoziției față de politicile shogunatului a fost asumată de tinerii samurai militanți din Satsuma și Chōshū și de pe alte domenii; mulți au renunțat la obligațiile lor feudale pentru a deveni *rōnin*-i, și deci liberi să-și urmeze propriile convingeri politice. Acești samurai, cunoscuți și sub numele de *shishi*, „bărbați cu țeluri înalte", au format nucleul mișcării loialiste ce a sporit în forță în următorii câțiva ani. La mijlocul anilor 1860, loialiștii au cerut în mod deschis răsturnarea shogunatului nu doar pentru că uzurpase puterea conducătoare de drept a împăratului, ci și deoarece eșuase militar în protejarea Japoniei împotriva intruziunii barbarilor occidentali. Pentru ei, „Veneați-l pe împărat!" devenise o chemare în vederea restaurației imperiale, iar „Alungați-i pe barbari!" – un îndemn ca shogunatul să facă ceea ce de fapt nu mai era cu putință: să-i alunge pe străini de pe pământul Japoniei.

Punctul culminant al confruntării dintre shogunat și loialiști – dintre care tot mai mulți se întruneau la Kyoto și se aliau cu miniștrii anti-Tokugawa de la Curtea imperială – a fost în anul 1866, când shogunatul a încercat pentru a doua oară în doi ani să reducă la tăcere facțiunea loialistă din cea mai rebelă dintre domenii – Chōshū. În acest moment critic, domeniul Satsuma, ai cărui loialiști stabiliseră o alianță secretă cu cei din Chōshū, a refuzat să se alăture expediției militare organizate de shogunat, iar, în conflictul ce a urmat, forțele shogunatului au fost înfrânte. Încurajați de această demonstrație de slăbiciune militară din partea shogunatului, loialiștii din Satsuma și Chōshū, cărora li s-au alăturat loialiști de pe alte domenii, au dat o lovitură de stat la Kyoto la finele anului și au proclamat restaurația imperială. Shogunul, dându-și seama de inutilitatea oricărei rezistențe, a capitulat; și, deși au mai fost lupte răzlețe duse de partizanii înverșunați ai shogunatului, restaurația a fost dusă la bun sfârșit la începutul anului 1867, cu o neînsemnată vărsare de sânge.

Restaurația Meiji, numită astfel după împăratul Meiji (1852–1912) care a urcat pe tron în anul 1867, la vârsta de cincisprezece ani, a constituit o revoluție politică la vârf, înfăptuită de membrii tineri, educați ai clasei conducătoare a samurailor japonezi.[1] Acești bărbați și partizanii lor au cerut revenirea la vremurile străvechi (*fukko*) și, în primele zile care au urmat Restaurației, a existat un anume simță-

mânt de vie emoție și zel față de renașterea spiritului și obiceiurilor din trecut, în special prin reînființarea temporară a vechilor instituții de guvernământ imperial, așa cum fuseseră ele statuate în veacul al VIII-lea de Codul Taihō. Totuși, noii conducători Meiji, care cuprindeau deopotrivă curteni din Kyoto și samurai, erau oameni ai viitorului, nu ai trecutului. Ei au făcut cunoscut acest aspect încă de la începutul perioadei Meiji, abandonând lozinca „Alungați-i pe barbari!", utilizată cu atât de puțină vreme în urmă, pentru a pune shogunatul Tokugawa într-o situație stânjenitoare. Ei au continuat poate să nutrească sentimente personale de animozitate față de Occident, mai cu seamă pentru a fi forțat Japonia să adere la tratate inegale; conducătorii Meiji erau însă în general oameni pragmatici, care nutreau respect față de superioritatea materială a Occidentului și voiau să-l imite, asumându-și propria modernizare. Împărtășind preocuparea primordială pentru independența teritorială a Japoniei, ei au crezut că, dincolo de avantajele și satisfacțiile evidente pe care le-ar aduce, modernizarea era indispensabilă dacă Japonia voia să fie protejată în fața eventualelor amenințări viitoare venite din exterior. Ca urmare, ei au adoptat, drept expresie generală a politicii lor, sloganul – preluat din gândirea juridică chineză – „Să îmbogățim țara și să-i întărim armata" (*fukoku-kyōhei*). Japonia urma să se îmbogățească grație modernizării, cu scopul principal de a se consolida din punct de vedere militar.

Abnegația cu care conducătorii Meiji s-au consacrat modernizării se poate vedea și din concisul Jurământ Solemn în Cinci Articole (*Gokajō no Goseimon* – n. tr.) pe care l-au elaborat în 1868 în numele împăratului. Acest act poate fi considerat drept o foarte generală declarație de intenție a noului regim, și e semnificativ faptul că cel puțin două dintre articole par să fie angajamente explicite de modernizare:

> Articolul 4. Obiceiurile dăunătoare din vechime vor fi abandonate și totul se va baza pe legile cele corecte ale Naturii.
> Articolul 5. Cunoașterea trebuie căutată peste tot în lume, astfel încât să întărim principiile cârmuirii imperiale.[2]

Conform hotărârii lor de a face din Japonia un stat modern, liderii Meiji au luat, în primul deceniu de exercitare a puterii, o serie de măsuri care au avut ca rezultat reforma radicală și atotcuprinzătoare a societății japoneze. Acestea au inclus abolirea domeniilor feudale, *han*, instituirea unui sistem centralizat de conducere prin prefecturi,

desființarea clasei samurailor și stabilirea de drepturi juridice egale pentru toți oamenii. Una dintre cele mai grele lovituri date vechiului și rigidului sistem de clase sociale și, mai ales, exageratului simț de superioritate al samurailor a fost adoptarea, în 1873, a serviciului militar obligatoriu universal.

În ciuda tensiunilor inevitabile pricinuite de schimbările sociale și nemulțumirile specifice ale multor samurai privați de tradiționalele lor privilegii, japonezii renunțaseră în general la începutul anilor 1870 la iluzia de restaurare a trecutului, fiind cuprinși de dorința irezistibilă de a se alătura marșului occidental spre progres. Acesta a fost începutul unei perioade de aproape două decenii în cursul căreia japonezii au urmărit fără nici o reținere avantajele „civilizației și culturii" Occidentului (*bunmei-kaika*). Faptul că guvernul intenționa să preia conducerea în această „căutare a Sfântului Graal al culturii străine" se poate vedea în trimiterea, în 1871, a unei misiuni conduse de un distins nobil, Iwakura Tomomi (1825–1883), în fruntea unui număr de alți conducători ai noului regim Meiji, care să viziteze Statele Unite și Europa. Atât de prețuită era o ocazie favorabilă de a călători în acea vreme în Occident, încât un tânăr care a însoțit misiunea Iwakura ca să studieze în Statele Unite a scris (ani mai târziu) că el și colegii săi credeau fervent că nu poți deveni om adevărat fără să călătorești în străinătate.

De fapt, misiunile în Occident deveniseră la acea dată un lucru obișnuit. Shogunatul Tokugawa trimisese una în Statele Unite în anul 1860, la exact doi ani de la ratificarea tratatului Harris cu Japonia. Ulterior, până la căderea sa în 1868, shogunatul a trimis în fiecare an misiuni în Statele Unite și Europa. În total, peste trei sute de japonezi au vizitat Occidentul în ultimii opt ani ai regimului Tokugawa.[3]

Un aspect remarcabil legat de misiunea Iwakura a fost prezența în cadrul ei a numeroase oficialități de rang înalt, care, desigur, au considerat că vizita în Occident în acea perioadă le îndreptățea plecarea din Japonia la doar trei ani după frământările care dăduseră naștere guvernării Meiji. Deși plănuise să absenteze un an, misiunea nu s-a întors vreme de aproape doi. În acest timp, cei o sută și ceva de membri ai ei, împărțindu-se deseori în grupuri mici, au vizitat Statele Unite, Anglia și Scoția, Franța, Belgia, Olanda, Germania, Rusia, Danemarca, Suedia, Italia, Austria și Elveția. Misiunea nădăjduise, de asemenea, să viziteze țările iberice, dar a fost împiedicată de Războiul Civil din Spania.[4]

Țelul declarat al misiunii Iwakura era de a asigura revizuirea tratatelor inegale, dar foarte probabil liderii știau de la bun început că acest lucru este imposibil până ce Japonia nu va fi devenit mai puternică și, din punct de vedere occidental, mai „civilizată". De aceea, obiectivul real al conducătorilor misiunii era să vadă Occidentul la el acasă, să afle mai multe despre progresele și modernizarea sa și să plaseze Japonia pe făgașul firesc, pentru ca aceasta să devină o națiune modernă și progresistă. Mulțumită unui jurnal oficial de vreo două mii de pagini alcătuit în cadrul misiunii, știm multe lucruri despre ce gândeau membrii ei și despre impresiile pe care le-au cules în cursul lungilor lor călătorii. Citind jurnalul, suntem frapați nu doar de fascinația exercitată asupra membrilor ei de marele vis utopic al veacului al XIX-lea privitor la progres, ci și de facultatea lor de a judeca și evalua diferitele țări occidentale în funcție de punctele tari (și slăbiciunile) acestora, precum și de subtilitatea opiniilor referitoare la modalitatea în care ar putea împrumuta selectiv de la o țară occidentală sau alta.

Membrii misiunii Iwakura au înțeles în mod clar că țările occidentale ajunseseră să se modernizeze nu prin cooperare mutuală, ci printr-o continuă luptă pentru bogăție și putere, care a atras după sine aprige – și uneori violente – rivalități naționale. Dintre toate ideologiile care au însoțit revoluțiile științifice și industriale în iureșul Occidentului spre modernitate, nici una nu a depășit forța naționalismului, iar liderii misiunii Iwakura n-au șovăit nici o clipă să-și conceapă și să-și proiecteze propria modernizare, înainte de toate și mai cu seamă, prin prisma intereselor naționale ale Japoniei. Ei au înțeles că, în era progresului, Japonia trebuia să se alinieze repede și energic, de teamă să nu rămână în colbul istoric al Occidentului.

În prima parte a epocii Meiji, călătoria în străinătate devenise la japonezi modul cel mai sigur de a avansa în carieră. Dintre numeroșii tineri care s-au dus să studieze în Europa și Statele Unite, cea mai mare parte au fost susținuți de guvern, în cadrul politicii sale culturalizatoare și educative. La întoarcerea acasă, acești tineri aveau practic ușile larg deschise pentru orice slujbă. Între timp, pentru cei care nu puteau călători în străinătate, guvernul și alte instituții au invitat în Japonia câțiva străini ca profesori și consilieri tehnici. Oferind salarii ridicate, autoritățile japoneze au fost în măsură să atragă în general persoane excelent pregătite, care au furnizat cunoștințe și opinii de specialitate cruciale pentru procesul de modernizare.

Semne exterioare ale modernității au început să apară în toată țara, dar mai ales în centrele urbane ca Tokyo și Yokohama: vase fluviale, căi ferate, linii telegrafice, un serviciu poștal național, fabrici și, foarte interesant pentru japonezi, lămpi stradale cu gaz care „făceau noaptea la fel de luminoasă ca ziua". Cea mai mare parte a acestor inovații erau desigur indispensabile modernizării; mai existau însă și unele mai puțin importante sau doar capricii ridicole, reflectând mania unora de „a deveni occidentali".

Uniforme de stil occidental au fost adoptate mai întâi de armata japoneză înainte de Restaurație și, în decurs de câțiva ani de la începerea epocii moderne, au devenit standard pentru polițiști, conductori de tren și alți funcționari civili.[5] În anii 1870, hainele occidentale, considerate mai practice și mai moderne, erau purtate tot mai des de bărbații de la oraș, uneori în combinații amuzante cu costumul autohton. Astfel, nu era o priveliște neobișnuită să vezi bărbați purtând kimono peste pantaloni lungi sau veste și pantaloni foarte largi *hakama*. Femeile și persoanele din zonele rurale, pe de altă parte, au fost mult mai reținute în adoptarea manierelor vestimentare occidentale. În plus, încălțămintea apuseană a prezentat o problemă specială pentru picioarele japonezilor, mai late din pricina purtării sandalelor tradiționale, fapt pentru care deseori nu încăpeau în încălțămintea importată din străinătate.

Dacă trecerea la ținuta occidentală s-a făcut la întâmplare și niciodată complet, în schimb adoptarea stilului occidental de tunsoare la bărbați a devenit o problemă națională. Japonezii sunt foarte sensibili dacă îi ridiculizează cineva. Fără îndoială că această sensibilitate a fost accentuată de contactul minimal pe care l-au avut cu străinii de-a lungul unei mari părți a istoriei lor. La începutul epocii Meiji, când căutau „să ajungă din urmă Occidentul", ei s-au confruntat cu problema de ordin practic (despre care am vorbit deja în legătură cu misiunea Iwakura) că, atâta vreme cât națiunile occidentale le considerau obiceiurile ca barbare, ar fi mai dificil să obțină revizuirea tratatelor inegale și să obțină independența totală. În consecință, guvernul japonez a interzis sau a încercat să introducă restricții legate de îmbăierea publică, tatuaj sau vânzarea de pornografie, obiceiuri pe care ei credeau că străinii le-ar considera ofensatoare. Iar purtatul părului într-o coadă pe creștet, obișnuit de veacuri la bărbații japonezi, a ajuns să fie socotit și el drept primitiv și nepotrivit pentru cetățenii unei Japonii moderne.

Și de data asta, militarii japonezi au fost aceia care s-au tuns, pentru a putea purta șepcile uniformelor lor în stil occidental. Până pe

la începutul epocii Meiji, toți bărbații japonezi de vază, inclusiv împăratul, își tunseseră părul (și deseori își lăsaseră barbă și mustață, asemănător omologilor lor occidentali); într-adevăr, era semn că ești om cu vederi progresiste să-ți porți părul în felul acesta, și un refren popular suna în felul următor: „De mâna ți-o vei pune pe capul tuns, a stil și-a educație suna-va ca răspuns."[6] Moda n-a fost însă imediat acceptată de clasele inferioare, iar guvernul japonez a fost constrâns să emită directive ocazionale prin care solicita adoptarea ei. Se spune că unii conducători de localități rurale se duceau prin așezări să citească aceste directive, continuând să-și poarte părul legat pe creștet; sau că alții își tăiaseră coada, dar își lăsaseră „părul de căință" să atârne pe spate. Obiceiul ca bărbații să poarte părul tuns scurt s-a generalizat nu înainte de 1890.

Dintre numeroasele mode occidentale, nici una n-a fost mai bătătoare la ochi sau simbolică din perspectiva hazlie a împrumuturilor externe ca utilizarea pentru consum a cărnii de vită. Din cauza tabuurilor budiste și a deficitului de vânat, japonezii s-au abținut în mod tradițional de la consumul de carne roșie. Totuși, odată cu venirea străinilor, au început să apară în orașe restaurante specializate în preparate din carne de vită, în special *gyunabe*, tocană de vită. Un autor contemporan de cărți umoristice, Kanagaki Robun (1829–1894), a scris chiar o serie de schițe satirice, intitulate *Aguranabe* (*Mâncând picior peste picior tocană de vită*), despre conversațiile clienților dintr-un local specializat în preparate cu carne de vită, care conchideau că omul poate fi socotit civilizat doar dacă mănâncă vită. Descrierea pe care o face Kanagaki unui client cuprinde observația că

> el folosește parfumul numit apă de colonie pentru a da strălucire părului. Poartă un kimono de mătase căptușit, de sub care se zărește lenjeria de coton. Are alături de el umbrela în stil occidental, cu pânză cadrilată. Din când în când, lasă să i se vadă din mânecă un ceas ieftin, pe care-l consultă cu un gest cu totul artificial.[7]

Între timp, acest om de curând civilizat spune celui de lângă el că, „într-adevăr, ar trebui să fim recunoscători că până și oameni ca noi pot mânca acum carne de vită, mulțumită faptului că Japonia devine constant o țară civilizată". Poate că tocmai pentru a cinsti meritele cărnii de vită, câțiva studenți au inventat în această perioadă *sukiyaki*, acum unul dintre cele mai cunoscute feluri de mâncare ale bucătăriei japoneze.

În 1872, guvernul Meiji a trecut de la calendarul lunar tradițional japonez – moștenit cu multe veacuri în urmă de la chinezi – la calendarul solar de stil occidental. Cam în aceeași epocă, guvernul a adoptat

și practica duminicii ca zi de odihnă săptămânală și – poate cel mai contrariant exemplu de prețuire a obiceiurilor occidentale – a transformat Crăciunul în una dintre sărbătorile sale naționale. Chiar și în zilele noastre, Japonia, o țară cu foarte puțină populație creștină, sărbătorește Crăciunul cu mult entuziasm.[8]

Unii dintre cei mai fervenți susținători ai *bunmei-kaika*, la zenitul entuziasmului prooccidental de la începutul epocii Meiji, au mers atât de departe, încât au sugerat că Japonia ar trebui să adopte engleza ca limbă națională. Propunerea cea mai radicală a fost însă că, deoarece caucazienii erau vizibil superiori tuturor celorlalte rase, japonezii ar trebui să se căsătorească cu aceștia cât mai repede cu putință pentru a obține calitățile lor etnice mai elevate.

Una dintre cele mai profunde schimbări aduse de modernizare în Japonia a fost adoptarea progresivă a materialelor de construcție și a stilurilor arhitecturale occidentale. De-a lungul întregii lor istorii, japonezii și-au edificat locuințele și alte construcții aproape numai din lemn. Odată cu dezvoltarea în ultimele secole a unor mari centre urbane ca Edo și Osaka, acest gen de construcții a dat naștere pericolului constant – și foarte frecvent – al incendiilor care au mistuit mari părți ale orașelor. Un incendiu nimicitor din 1657, bunăoară, a necesitat reconstrucția completă a orașului Edo. În 1874, după un incendiu care a devastat cartierul Ginza din centrul orașului Tokyo, guvernul a profitat de situație ca să dispună construirea unui șir de trei sute de edificii din cărămidă, cu două etaje, care să fie utilizate de negustorii acestei artere animate. Xilografiile contemporane arată cât de mari și exotice păreau aceste clădiri în ochii japonezilor. Guvernul spera că Ginza va sluji drept model ca să încurajeze și pe alții să construiască astfel de case rezistente la foc; iar ziarele declarau că cei ce se plimbau în Ginza puteau profita de senzația încântătoare de a fi într-o țară străină.[9]

Deși în orașe se construiau din ce în ce mai multe clădiri publice și comerciale în stil occidental, reședințe private în același stil se realizau mult mai rar; unul dintre motive era costul ridicat al acestor case; un altul era preferința copleșitoare a japonezilor pentru casele lor de tradiție indigenă. A fost un domeniu în care occidentalizarea a pătruns în Japonia doar într-o măsură limitată; chiar și astăzi, numeroși japonezi continuă să trăiască, așa cum au făcut-o de-a lungul secolelor, în case alcătuite în principal din camere puțin mobilate și cu podele acoperite cu *tatami*, pe care se stă și se doarme.

În cercurile intelectuale, marea deschidere națională spre civilizație și culturalizare, prezentă la începutul epocii Meiji, a avut ca efect apariția unor grupuri de studiu și dezbateri consacrate chestiunii transformării Japoniei într-un stat modern. Dintre acestea, cel mai influent grup a fost Meirokusha, „Societatea Meiji 6", fondată în 1873 de zece persoane care se pronunțau vehement pentru occidentalizarea Japoniei. Membrii Meirokusha se întâlneau de două ori pe lună pentru a discuta teme de politică, economie, educație, religie, limba japoneză și drepturile femeilor. În 1874 a început publicarea *Revistei Meiji 6* (*Meiroku Zasshi* – n. tr.), care avea ca scop publicarea de articole cu punctele lor de vedere. O mare parte dintre membrii care compuneau Meirokusha erau angajați în studierea Occidentului înainte de Restaurație și fuseseră angajați de shogunatul Tokugawa ca profesori sau translatori la Oficiul de Studii Barbare, înființat în 1855 după venirea lui Perry. Prin urmare Meirokusha moștenea venerabila tradiție a studiilor de neerlandistică începute cu un veac și jumătate în urmă.

Cea mai importantă figură din Meirokusha, intelectualul cel mai popular și cel mai citit al epocii Meiji a fost Fukuzawa Yukichi (1835–1901). Fukuzawa era un samurai de rang inferior, dar foarte ambițios și oportunist, care a început să studieze arta artileriei occidentale și limba olandeză în tinerețe, cu susținere din partea domeniului feudal unde locuia. Mai târziu, când Fukuzawa a vizitat Yokohama la scurtă vreme după semnarea tratatului Harris, în 1858, și a luat contact direct cu străinii nou-veniți, și-a dat seama de o tristă realitate, care va provoca neliniște în rândurile tuturor studenților în neerlandistică: olandeza era practic inutilă în relațiile cu majoritatea occidentalilor. Se spune că Fukuzawa a început chiar de a doua zi să învețe limba engleză și, doi ani mai târziu, în 1860, a fost ales să însoțească prima misiune a shogunatului Tokugawa în Statele Unite, în ceea ce a fost și prima călătorie transoceanică a unui vas cu japonezi la bord.

Fukuzawa a mai făcut două călătorii în străinătate, în 1861 și 1867. Între timp, a publicat *Chestiunile occidentale* (*Seiyō jijō*), carte care i-a adus recunoașterea ca unul dintre cei mai buni comentatori ai fenomenelor din Occident. Fukuzawa a fost mai mult un popularizator decât un intelectual pur și a avut ca atare o influență mult mai mare asupra contemporanilor săi. Nu este exagerat să spunem că el, mai mult decât oricare altă persoană, a influențat spiritele unei generații întregi de japonezi în anii de început ai erei moderne. De cel mai mare succes i s-a bucurat cartea *Pledoarie în favoarea educației* (*Gakumon*

no susume), care, scrisă între anii 1872 și 1876, s-a vândut în trei milioane și jumătate de exemplare; paragraful de început dă tonul discuției:

> Se spune că cerul nu creează un om mai presus sau mai prejos decât altul. Asta înseamnă că atunci când oamenii se nasc din ceruri sunt cu toții egali. Nu există nici o diferență înnăscută între cei de rang înalt și cei de rang inferior. Asta înseamnă că oamenii pot să folosească liber și de sine stătător lucrurile fără de număr ale lumii, pentru a-și satisface nevoile zilnice prin truda trupului și a minții proprii și că, atâta vreme cât nu aduc atingere drepturilor altora, ei pot să trăiască fericiți. Cu toate acestea, cuprinzând, în general, cu privirea scena lumii, observăm că există înțelepți și proști, bogați și săraci, nobili și umili, ale căror situații par să difere la fel de mult cum diferă norii și noroiul. Motivul este clar. În *Jitsugokyō*, vedem că dacă cineva nu învață va fi neștiutor, iar omul neștiutor e prost. Deci diferența dintre înțelept și prost se rezumă la o problemă de educație.[10]

Puternic influențat de utilitarismul britanic și de ideea occidentală, curentă la vremea aceea, a perfectibilității umane prin educație, Fukuzawa a devenit un înflăcărat apărător al învățământului modern, punând accentul mai cu seamă pe aspectele practice. El a denunțat energic inegalitățile și umilințele sociale din epoca feudală Tokugawa, declarând că toți oamenii ar trebui să fie liberi și toate țările independente din „rațiuni naturale". Idealismul democratic îmbrățișat de Fukuzawa s-a reflectat în același timp în atitudinea față de educație a noului guvern Meiji. Obiectivul generalizării învățământului primar după model american, enunțat de ordonanța guvernamentală din 1872, ce punea bazele unui nou sistem școlar de stat, conținea angajamentul: „În nici un sat nu va exista vreo familie fără educație și în nici un cămin nu va exista vreo persoană neinstruită."

Lăudând metodele occidentale și susținând că Japonia trebuie să le adopte, Fukuzawa a întețit criticile nemiloase la adresa practicilor și tradițiilor din țara sa:

> Dacă măsurăm cunoașterea japonezilor cu a occidentalilor în privința literelor, tehnicii, comerțului sau industriei, de la cea mai mare la cea mai măruntă chestiune... nu există nimic în care să excelăm... Nimeni n-ar spune, în afara celei mai neghioabe persoane din lume, că învățământul și îndeletnicirile noastre se află pe picior de egalitate cu cele din țările occidentale. Cine ar compara căruțele noastre cu locomotivele lor, sau săbiile noastre cu pistoalele lor? Noi vorbim de *yin* și *yang* și de cele cinci elemente; ei au descoperit șaizeci. [...] Noi socotim că trăim pe o câmpie nemișcată; ei știu că Pământul este rotund și că se mișcă. Noi credem că țara noastră este cea mai sfântă, pământ divin; ei călătoresc de-a lungul și de-a latul lumii, descoperind ținuturi și întemeind țări. În starea actuală a Japoniei, nu există nimic de care să putem fi mândri comparativ cu Occidentul. Singurul lucru de care Japonia poate fi mândră este... peisajul ei.[11]

Spre deosebire de majoritatea membrilor grupului Meirokusha, Fukuzawa a refuzat cu fermitate să intre în serviciul guvernului Meiji, insitând asupra importanței de a-și menține independența în calitate de critic social. Grupul de militanți ai Societății Meiji 6 erau sensibili în general la schimbările de atitudine ale guvernului, fapt remarcat în 1875, când, ca urmare a emiterii de către guvern a unei legi restrictive a presei, ei au încetat publicarea *Revistei Meiji 6* și curând au pus punct și activităților grupării. Pe fondul entuziasmului continuu față de civilizație și culturalizare, guvernul s-a văzut el însuși confruntat pe la mijlocul anilor 1870 cu o opoziție politică nou-organizată; iar membrii grupului Meirokusha de orientare predominant proguvernamentală au fost de părere că e mai prudent să dizolve o organizație ce putea fi considerată drept favorabilă acestei opoziții.

Restaurația Meiji se înfăptuise sub euforicul slogan al „întoarcerii la timpurile vechi"; de fapt, restauraționiștii nu păreau să aibă alt plan politic concret decât pe acela de a smulge puterea shogunatului precar. În poziția de conducători ai noului guvern Meiji, ei au lansat țara pe drumul civilizației și al culturii, încurajând aspirațiile japonezilor la „independență", „libertate" și „drepturi cetățenești", principii preluate de la democrația liberală engleză și aflate în centrul gândirii oficialităților și a intelectualilor japonezi din primul deceniu și ceva al epocii Meiji. Dar, deși câțiva susținători înfocați ai occidentalizării au sugerat că Japonia ar trebui să devină republică, nici una dintre personalitățile vremii n-a mers atât de departe, încât să afirme că un popor „liber" ar trebui să aibă și dreptul de a-și alege singur guvernul. Noua conducere politică și intelectuală a Japoniei din epoca Meiji provenea aproape în exclusivitate din clasa samurailor; și, deși atacau vehement racilele feudalității Tokugawa, își menținеau atitudinea feudală conform căreia masele erau, prin natura lor, inerte și stupide. Scopul lor era să culturalizeze poporul. Nu voiau să-l transforme într-o masă activă politic, ci să „îmbogățească țara" și s-o întărească astfel în raport cu națiunile Occidentului. Nici măcar iconoclastul și utilitaristul Fukuzawa nu era pregătit să încurajeze o atitudine critică a poporului față de guvern. Când, în anii 1870, s-a format o opoziție politică, ea a fost rezultatul luptei dintre facțiunile din interiorul guvernului, și nu al unei mișcări exterioare.

Liderii Restaurației Meiji erau mai ales samurai de pe domeniile Satsuma, Chōshū, Tosa și Hizen. Încă de la început însă, cei din Satsuma și Chōshū au format o grupare separată pe baza pactului dintre domeniile lor, pact care fusese atât de important în răsturnarea

shogunatului Tokugawa; treptat, ei au monopolizat puterea reală din noua guvernare. Nemulțumirea pe care această situație a creat-o în rândurile samurailor de pe domeniile Tosa și Hizen s-a transformat într-o chestiune națională în perioada crizei pricinuite de invazia coreeană din anul 1873. Motivul aparent al crizei din 1873 a avut la bază gestionarea refuzului Coreei de a răspunde propunerilor japoneze de stabilire a relațiilor diplomatice și comerciale. Majoritatea conducătorilor Tosa și Hizen aflați la guvernare au preconizat o linie dură, inclusiv posibilitatea invadării Coreei; dar gruparea Satsuma–Chōshū, cu excepția notabilă a lui Saigō Takamori (1827–1877) din Satsuma, a îndemnat la reținere, pe motiv că Japonia este încă prea slabă pentru a risca orice implicare în străinătate. Când opiniile celor din partida „păcii" au prevalat, Saigō și alți membri ai partidei „prorăzboi" au părăsit guvernarea.

Deși gruparea Satsuma–Chōshū repurtase o victorie majoră și-și sporise autoritatea în cadrul guvernării, avea acum oponenți puternici în exterior. Unii dintre acești dușmani au optat pentru conflict deschis și au condus armate alcătuite din samurai nemulțumiți de politica progresistă a guvernului Meiji. Cea mai importantă dintre aceste mișcări a fost Revolta din Satsuma din 1877, avându-l în frunte pe Saigō Takamori. Mai mult decât oricare alt lider al Restaurației, Saigō nutrea un permanent atașament pentru idealurile clasei samurailor. Atitudinea sa marțială din timpul crizei din 1873 se baza în mare măsură pe convingerea sa că samuraii japonezi ar putea și ar trebui să facă față unui ultraj extern printr-o acțiune militară directă. Asumându-și conducerea Revoltei din Satsuma din 1877, Saigō a făcut o ultimă faptă de bravură a feudalității, devenind marele erou romantic al Japoniei moderne. În același timp, eșecul Revoltei din Satsuma a marcat și ultima încercare de a se opune guvernării Meiji prin forță.

De o importanță istorică cu mult mai mare decât cea a lui Saigō a fost cererea formulată de alți conducători ai samurailor – și ei membri ai partidei „prorăzboi" în 1873 – ca participarea la guvernare să fie extinsă prin instituirea unei adunări alese. În 1874, un grup de samurai condus de Itagaki Taisuke (1837–1919) din Tosa a prezentat împăratului un memoriu, atacând regimul absolutist Satsuma–Chōshū cu următoarele cuvinte:

> Puterea politică actuală nu se sprijină nici pe împărat, nici pe popor. Ea e monopolizată în întregime de un grup de funcționari. Dacă nu se pune frâu puterii absolute a acestor funcționari, asta ar însemna prăbușirea națiunii. Mai mult decât atât, singurul mod de îndreptare a situației ar fi instituirea unei adunări alese de popor și extinderea dezbaterilor referitoare la țara noastră.[12]

Guvernul a răspuns că e prea devreme să se aibă în vedere posibilitatea de a da „poporului" drept de vot în chestiunile politice. De fapt, e îndoielnic ca măcar unul dintre autorii memoriului să fi avut în minte un electorat care să cuprindă mai mult decât un mic procent din populația japoneză. Autorii erau foști samurai care adoptaseră în acel moment ideile democrației parlamentare ca mijloc principal de a-i ataca pe oligarhii din gruparea Satsuma–Chōshū aflați în guvernarea Meiji. Deși mișcarea pentru drepturile poporului (*minken*) pe care o lansaseră a devenit în cele din urmă o campanie pentru democrație deplină, inclusiv sufragiu universal pentru bărbați, ea era departe de a fi la origine o întreprindere „populară".

Un răspuns al guvernului la mișcarea pentru drepturile poporului a fost emiterea în 1875 a Legii presei, care a determinat dizolvarea grupării Meirokusha. Această lege și altele care limitau libertatea de exprimare și de asociere urmăreau frânarea eforturilor depuse de Itagaki și aliații săi de a forma partide politice. Cu toate acestea, partizanii partidelor pe cale de formare au continuat să-și susțină cererile și, în același an, 1875, Itagaki a pus bazele primei asociații politice naționale, Partidul Patriotic (*Aikokusha*). Dar de abia în 1881 mișcarea *minken* a primit asigurare publică din partea oligarhilor că va căpăta în cele din urmă posibilitatea de a participa la guvernare.

În anul 1881, Ōkuma Shigenobu (1838–1922), unul dintre ultimii oameni de stat aflați la guvernare ce nu aparținea facțiunii Satsuma–Chōshū, a fost eliberat din postul pe care-l deținea, ca rezultat al dezvăluirilor pe care le făcuse în legătură cu corupția în rândurile înalților demnitari. În urma revocării lui Ōkuma, guvernul a obținut un edict imperial ce promitea o constituție și înființarea unui parlament național în decurs de nouă ani, sau până în anul 1890. Deși ar putea părea că Ōkuma a stors astfel o concesie oligarhilor Satsuma–Chōshū, aceștia aveau de multă vreme în vedere cum și când ar trebui instaurată în Japonia o formă de guvernare constituțională, iar acțiunea din 1881 a lui Ōkuma nu le-a modificat probabil în mod sensibil planurile, deși n-ar fi dorit să le facă publice atât de curând.

Oligarhii Meiji erau din toate punctele de vedere oameni extraordinar de capabili și prevăzători, cu o abordare cât se poate de pragmatică a problemelor. Odată statorniciți la putere, ei aveau într-adevăr o tendință spre autoritarism, în consonanță cu trecutul lor de samurai. Un avantaj al funcționării lor ca oligarhi era însă că, la adăpost de luptele cotidiene ale aleșilor, ei se puteau concentra pe urmărirea unor țeluri mai nobile, spre binele Japoniei. Ei se angajaseră să transforme

Japonia într-un stat cu adevărat modern, iar constituțiile naționale făceau parte integrantă din gândirea modernă pretutindeni în această epocă. Cel care și-a asumat principala responsabilitate pentru elaborarea Constituției Meiji a fost Itō Hirobumi (1841–1909) de pe domeniul Chōshū. În 1882, el s-a dus în Europa ca să studieze constituționalismul occidental, în special așa cum era el formulat de teoreticienii germani; iar în 1885 el a devenit cel dintâi prim-ministru care a instituit un cabinet guvernamental în Japonia.

Între timp, au fost activi și apărătorii drepturilor poporului: atât Itagaki, cât și Ōkuma au înființat noi formațiuni politice – Partidul Liberal (Jiyūtō) și Partidul Progresist (Shimpotō) – în vederea inaugurării, în deceniul respectiv, a unui parlament (sau a unei Diete). E greu să evaluăm în mod clar diferențele dintre cele două mari partinități existente în acea perioadă. Operele lui Rousseau, Mill și ale altor teoreticieni politici occidentali au fost traduse în japoneză și au fost pe scară largă citite și admirate de membrii de partid. Democrația franceză a drepturilor naturale pare să fi prezentat interes mai cu seamă pentru grupul Itagaki, în vreme ce Ōkuma și adepții săi au îmbrățișat utilitarismul britanic. În plus, în timp ce Partidul Liberal reprezenta mai ales interesele celor din domeniul agrar, Partidul Progresist oferea sprijin clasei în formare a celor din sfera industriei urbane. Totuși, dincolo de toate crezurile politice, chestiunile specifice sau alianțele de clasă, cea care a slujit drept temei unității partidului în această fază preconstituțională a mișcării pentru drepturile poporului a fost loialitatea personală față de liderii înșiși.

Pe lângă partidele politice, o importantă sursă a tot mai prezentei opoziții față de oligarhia Meiji a fost presa. Personalul câtorva ziare aflate la început de drum în primii ani ai epocii Restaurației era alcătuit din foști funcționari ai shogunatului, ostili noilor conducători Satsuma și Chōshū din cadrul guvernului. Odată cu evoluția tot mai pronunțată a presei moderne, această opoziție a fost preluată de jurnaliști care erau în mare măsură foști samurai excluși de la guvernare din cauza apartenenței la un domeniu feudal (*han*) sau altul. Mulți dintre membrii partidelor politice în formare își începuseră de fapt activitatea în jurnalism. În plus, multe dintre ziarele înființate în perioada Meiji timpurie erau destinate de fondatorii lor să slujească drept portavoce pentru anumite vederi politice și sociale, aproape întotdeauna de orientare antiguvernamentală. Ca urmare jurnalismul japonez modern a fost – în perioada timpurie a evoluției sale și în mod caracteristic – protestatar, motiv pentru care, în mare măsură,

oligarhii Meiji îi atacau atât de frecvent și fără întârziere pe jurnaliști prin emiterea de legi restrictive privind presa.

Atmosfera anilor 1880 în Japonia era cu totul alta decât cea a deceniului anterior. În primii zece ani de după Restaurație, japonezii urmăriseră cu mare entuziasm – lipsit adesea de discernământ – remodelarea țării lor după tipar occidental. În anii 1880 însă, ei nu doar că și-au modificat naiva admirație de până atunci pentru Occident, dar au început de asemenea să reevalueze și să confere noi valori propriilor tradiții autohtone. Pentru oligarhi, a devenit obligatorie conceperea unei ideologii coerente pentru statul pe care erau pe cale să-l modeleze din punct de vedere constituțional. Modul în care au făcut acest lucru poate fi văzut cel mai limpede în politica lor din domeniul educației.

În legea sa din 1872, guvernul Meiji proclamase obiectivul generalizării învățământului primar, iar în următorii ani ai decadei a încercat să ofere școlarilor japonezi o educație ce punea accent pe temele practice și încuraja individualitatea de stil occidental în gândire. Dar, pe la începutul anilor 1880, atitudinea oficială se schimbă, iar guvernul lua de-acum în mod deliberat măsuri de reintroducere a educației morale tradiționale în școli și de redefinire a obiectivului educației: cel de a sluji mai degrabă statul decât individul. Punctul culminant al acestei noi politici a educației l-a constituit emiterea în 1890 a Edictului Imperial despre Educație, un document succint care începea astfel:

> Dăm de știre tuturor Supușilor Noștri!
>
> Împărățeștii noștri Strămoși au zidit Împărăția Noastră pe o temelie cuprinzătoare și veșnică și au sădit adânc și trainic virtutea; supușii Noștri, uniți pentru totdeauna în credință și respect față de părinți, au ilustrat din neam în neam frumusețea acesteia. Aceasta e fala forței morale aflate la temelia Împărăției Noastre și aici se află și izvorul educației noastre.[13]

Pornind de la aceste câteva rânduri, este evident că, după ce cochetase anterior cu idealurile liberalismului și ale democrației occidentale, guvernul Meiji era hotărât ca, prin politica sa educativă scrupuloasă, să insufle o ideologie socială derivată în principal din conceptele șintoist-confucianiste care evoluaseră, în ultima parte a epocii Tokugawa, ca nouă linie doctrinală de gândire. Moralitatea urma să se bazeze din nou pe virtuți ierarhice precum loialitatea și respectul față de părinți, iar scopul fundamental al devotamentului trebuia să fie, pentru toți cetățenii japonezi, tronul, descris într-o altă parte a Edictului despre Educație drept „de aceeași vârstă cu cerul și pământul". Noul stat

japonez era conceput, pe scurt, ca o mare și ascultătoare familie confucianistă, în frunte cu un împărat-părinte.

Guvernul n-a fost nici el singur în trecerea sa spre conservatorism în anii 1880. Chiar și cei care susținuseră zgomotos occidentalizarea, ca Fukuzawa Yukichi, începuseră să aibă rețineri în privința anterioarei acceptări necritice din partea Japoniei – pe drumul ei către civilizație și cultură – a tot ce este occidental. Această revizuire era în mare măsură rezultatul unei viziuni mai subtile asupra Occidentului. În entuziastul lor răspuns inițial dat idealurilor utopice ale democrației liberale, numeroși intelectuali (nu însă și cei aflați în fruntea misiunii Iwakura) eșuaseră în încercarea de a-și tempera prooccidentalismul prin recunoașterea faptului că puterile occidentale înseși promovau în mod deschis politicile egoiste ale imperialismului mondial. Teoreticienii occidentali căutau să justifice aceste politici pe baza doctrinei darwinismului social a lui Herbert Spencer: înainte ca lumea să poată atinge un stadiu pașnic de civilizație pe deplin industrializată și avansată cultural, ea trebuie să continue să participe la un proces de selecție prin război, care asigură celor mai apte rase și națiuni supraviețuirea.

E spre cinstea oligarhilor Meiji – care erau în general mult mai realiști decât criticii lor – că n-au pierdut nici o clipă din vedere prosperitatea Japoniei, în scopul întăririi ei din punct de vedere militar. Ei au evitat în 1873 o intervenție armată în Coreea, considerând-o prea periculoasă, dar chiar și atunci au prevăzut că va veni o zi când Japonia va fi în măsură să concureze cu Occidentul pentru întemeierea unui imperiu. Pe de altă parte, intelectualii care nu făceau parte din guvern și publicul larg n-au acceptat decât în 1880 necesitatea unor politici mai etatiste și axate pe promovarea deschisă a unor țeluri naționaliste.

Precumpănitor cel mai important obiectiv patriotic al anilor 1880 și al începutului anilor 1890 a fost revizuirea tratatelor inegale; repetatele eșecuri ale guvernării au dus nu doar la sporirea scepticismului față de Occident, ci și la răspândirea unor sentimente conservatoare, fataliste. Într-un impas al negocierilor privind tratatele, în 1888, Ōkuma Shigenobu, care fusese readus temporar la guvernare ca ministru al afacerilor externe, și-a pierdut un picior când un membru fanatic al unei organizații de extremă dreaptă i-a aruncat o bombă în trăsură.

Pentru mulți japonezi, locul care simboliza frustrările și umilirea lor legată de aceste tratate era o clădire în stil occidental din centrul orașului Tokyo numită Rokumeikan, adică „Palatul Tânguirii Căprioa-

rei". Construit în 1883 pentru primirea diplomaților și demnitarilor străini, Rokumeikan a fost martorul a numeroase festivități și spectacole de gală, de cea mai mare notorietate fiind balul mascat organizat de prim-ministrul Itō în 1887. Evenimente ca balul din 1887 de la Rokumeikan erau considerate drept exemplele cele mai izbitoare ale modului derizoriu în care se puteau purta chiar și înalții demnitari japonezi din dorința de a le dovedi străinilor că sunt civilizați și stăpânesc bunele maniere (fig. 65). Cu zece ani și ceva înainte, un astfel de comportament ar fi fost probabil salutat drept luminat și progresist: faptul că Itō și miniștrii săi au fost porecliți cu dispreț „cabinetul care dansează" era un semn că vremurile se schimbaseră.

Nu trebuie să ne imaginăm că opoziția față de hiperoccidentalizare și întoarcerea la conservatorism din anii 1880 erau generale sau necugetat reacționare. Câțiva naționaliști de o extremă radicalitate (precum agresorul lui Ōkuma) și-au făcut apariția pe scenă, dar numeroase personalități eminente au rămas fidele procesului de occidentalizare; chiar și cei care chemau apăsat la reevaluarea valorilor tradiționale considerau că Japonia ar trebui să selecteze în mod diferențiat ce i se potrivea atât din Orient, cât și din Occident. Unul dintre ei, vorbind despre civilizația Occidentului, spunea:

> Recunoaștem înaltul grad de perfecțiune al civilizației apusene. Apreciem teoria occidentală a drepturilor, libertății și egalității; și respectăm filozofia

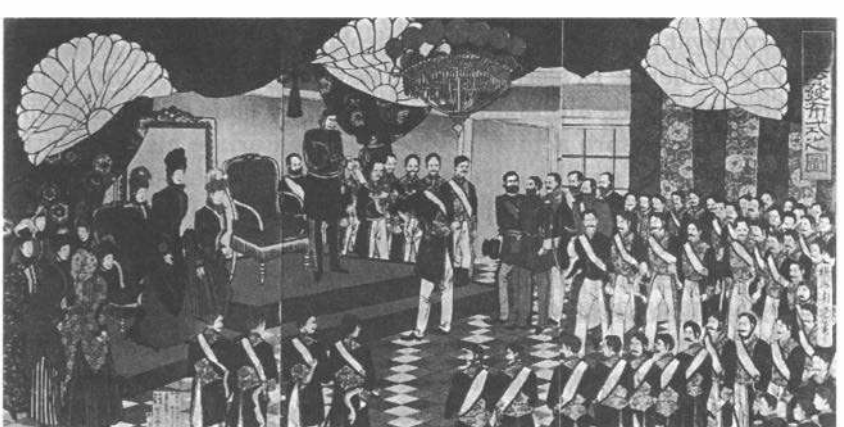

Fig. 65. *Scenă de la ceremonia proclamării Legii Constituționale*, de Hashimoto Chikanobu (1838–1912), înfățișând agitația domnilor în uniforme de stil occidental și a doamnelor în rochii la promulgarea Constituției Meiji (*Academia de Arte din Honolulu, patrimoniul Norman D. Hill, 1938* [10.953])

> și principiile morale vestice. Ne simțim atașați de unele dintre obiceiurile din Apus. Prețuim, mai presus de toate, știința, industria și economia occidentale. Toate acestea nu trebuie totuși adoptate doar pentru că sunt din Vest; ele trebuie adoptate doar dacă pot contribui la binele Japoniei. Astfel încât nu căutăm să reînviem o xenofobie mărginită, ci mai curând să promovăm spiritul național într-o atmosferă de fraternitate.[14]

Dezbaterea „occidentalizare *vs* tradiționalism" apărută la sfârșitul anilor 1880 a fost purtată mai ales de membri ai unei noi generații, a cărei frământată formare intelectuală s-a petrecut în cursul perioadei pe cât de importante, pe atât de tulbure a tranziției de la Tokugawa la Meiji. Într-o măsură mai mare decât înaintașii lor – precum oligarhii Meiji și decât Fukuzawa Yukichi –, ei au trăit intensa incertitudine culturală de a fi sfâșiați între o Japonie ce a reprezentat totdeauna trecutul și un Occident ce a fost constant de partea viitorului.

Printre cei din noua generație care s-au pronunțat în cea mai mare măsură pentru occidentalizare se numără Tokutomi Sohō (1863–1957).[15] Fiul unei familii de țărani bogați din regiunea Kumamoto, situată în nordul insulei Kyushu, Tokutomi a primit în tinerețe o educație occidentală în Kumamoto, iar apoi a studiat la universitatea creștină Dōshisha din Kyoto. S-a mutat, la mijlocul anilor 1880, la Tokyo, unde a făcut carieră ca scriitor și jurnalist. A organizat un grup numit Minyūsha (Societatea Prietenilor Poporului), iar în 1887 a început să publice revista intitulată *Prietenul poporului* (*Kokumin no tomo*), pentru a exprima opiniile grupului.

Tokutomi, a cărui revistă a cunoscut curând o răspândire enormă, și-a promovat cu tărie, în cărți și articole, părerile despre progresul Japoniei moderne. El a criticat genul de occidentalizare – preconizat de Fukuzawa și de alți analiști din prima perioadă a epocii Meiji – orientat numai spre achiziția aspectelor materiale ale civilizației occidentale, nu și a spiritului care-i stă la bază. În același timp, Tokutomi a subliniat inutilitatea punerii în operă a idealului moralei răsăritene pre-Meiji și a tehnologiei occidentale, ceea ce guvernul Meiji tocmai părea că face prin politica sa de reinstituire a moralei confucianiste în școlile de stat. Conform noii politici, elevii japonezi urmau să învețe simultan lucruri moderne, practice și principii morale feudale. Potrivit lui Tokutomi, singura alegere posibilă pentru Japonia, dacă se dorea ca modernizarea să reușească, era respingerea totală a trecutului japonez și urmărirea fără rezerve atât a aspectelor spirituale, cât și materiale ale civilizației occidentale.

Tokutomi, puternic influențat de scrierile lui Herbert Spencer, își justifica poziția extremă motivând că progresul este un fenomen uni-

versal. În consecință, occidentalizarea era de fapt un alt termen pentru universalizare. Caracteristicile civilizației moderne observabile în țările occidentale erau similare celor care apar în toate țările pe măsură ce acestea avansează pe calea modernității. Japonia prezenta deja numeroase astfel de caracteristici moderne și trebuia să caute să le dobândească și pe celelalte cât mai repede posibil.

Principala provocare la adresa opiniilor lui Tokutomi și Minyūsha a venit din partea Societății pentru Educație Politică (Seikyōsha), fondată în 1888 de un alt grup de tineri scriitori și critici. Publicând revista *Japonezul* (*Nihonjin*) în concurență cu *Prietenul poporului* editat de Minyūsha, cei de la Seikyōsha au atacat occidentalizarea și au îndemnat la „păstrarea esenței naționale" (*kokusui hozon*). Poziția lor generală era poate cel mai bine prezentată în cartea *Adevărul, bunătatea și frumusețea la japonezi* (*Shin-zen-bi nihonjin*) de Miyake Setsurei (1860–1945). Miyake, care studiase filozofia și a rămas rivalul lui Tokutomi de-a lungul întregii lor cariere, afirma că, deși lupta dintre națiuni descrisă de Spencer era inevitabilă în procesul evoluției istorice, procesul de modernizare nu ducea inevitabil la apariția unui fel de stat universal. Dimpotrivă, națiunile rivalizau mai bine folosind calitățile particulare care le diferențiau de celelalte. Asemenea multor alți membri ai Seikyōsha, Miyake s-a interesat îndeaproape de geografia fizică și a dat o mare importanță efectelor geografiei și ale climei asupra profilului rasial și caracteristicilor culturilor naționale. Pentru modul său de gândire, diversitatea popoarelor și națiunilor era fundamentală pentru progresul în lume, și orice încercare de respingere a obiceiurilor naționale și de adoptare arbitrară a comportamentului altora nu putea fi decât dăunătoare. Era, în orice caz, evident că țările Occidentului se agățau cu tenacitate de propriile culturi naționale particulare, chiar în vreme ce urmăreau, în mod obișnuit, procesul de modernizare.

Partizanii conservării esenței naționale au adus multe argumente utile împotriva occidentaliștilor și, teoretic, au oferit japonezilor necesarul sentiment al valorii culturale, după cele aproximativ două decenii de schimbări uluitoare în umbra mereu prezentă a mai avansatului și „superiorului" Occident. Paralel cu ideile grupării Seikyōsha se făcea simțit și un interes renăscut pentru literatura clasică japoneză, chiar într-un moment în care, după cum vom vedea, scriitorii japonezi începeau să producă literatură modernă sub influența dominantă a Occidentului. S-au republicat una după alta lucrări vechi, inclusiv culegeri

de poezie *waka*, un entuziasm deosebit fiind stârnit de redescoperirea literaturii din epoca Genroku. Proza lui Saikaku, piesele de teatru de marionete ale lui Chikamatsu, poemele lui Bashō, toate au fost readuse la viață, adnotate și puse la dispoziția marelui public.

Din păcate, conceptul conservării esenței naționale, deși stimula emoțional, nu era ușor de definit, iar cei din grupul Seikyōsha n-au fost niciodată în măsură să prezinte un program de acțiune convingător. În plus, chiar dacă ei înșiși erau în general persoane rezonabile, părerile lor aveau tendința de a-i alimenta pe xenofobi și pe naționaliștii extremiști; în anii ce au urmat, pe măsură ce Japonia a pornit expansiunea de peste mări, ideea de conservare a esenței naționale a devenit sinonimă cu ultranaționalismul.

Legată de dezbaterea ce a avut loc la mijlocul perioadei Meiji pe probleme precum spiritul modern (occidental?) și esența națională a Japoniei a fost chestiunea majoră a creștinismului. Interesul personal al liderilor Restaurației Meiji pentru creștinism era minor sau chiar inexistent, deși unii, precum Itagaki Taisuke, deschizător de drumuri în domeniul mișcării pentru drepturile poporului, presupuneau că acesta ar putea fi un element esențial în procesul de modernizare. Pe de altă parte, numeroși intelectuali ai noii generații din anii 1880 și 1890, inclusiv Tokutomi Sohō, au fost puternic – uneori decisiv – influențați de învățătura creștină.

Seculara interdicție a creștinismului n-a fost ridicată imediat după Restaurație. El a fost legalizat discret după 1873, nu înainte ca misiunea Iwakura să observe cât de mult își prețuiau occidentalii religia. Între timp, misionarii din Occident – în special protestanții americani și britanici – pătrunseseră deja în țară și-și începuseră activitățile, inclusiv alcătuirea de dicționare anglo–japoneze și traducerea Bibliei în limba japoneză. Un domeniu în care misionarii au realizat o muncă deosebit de prețioasă a fost educația. În timp ce guvernul se concentra pe dezvoltarea unui sistem național de învățământ primar, misionarii străini și importante personalități japoneze au fondat independent școli private pentru a asigura o mare parte a educației superioare esențiale, necesare pentru programul de modernizare a Japoniei. Printre școlile superioare întemeiate în această perioadă se numărau universitatea creștină Dōshisha din Kyoto și universitățile Keiō (fondator Fukuzawa Yukichi) și Waseda (fondator Ōkuma Shigenobu) din Tokyo.

Cei mai mulți dintre tinerii influențați de creștinism au fost mai ales samurai de pe domeniile ce fuseseră la Restaurație de partea perdanților.[16] Fără prea multe posibilități de afirmare în noua guver-

nare, acești tineri au căutat căi alternative de a-și face o carieră grație instruirii primite în Occident. Când au luat contact direct cu profesorii creștini străini, ei au fost deosebit de impresionați de calibrul moral și de pasionata angajare personală a majorității acestor oameni. Pentru tinerii japonezi ușor de impresionat, dascălii străini păreau să posede trăsături de caracter foarte asemănătoare samuraiului ideal și confucianiștilor eruditi din propriul lor mediu tradițional. Într-adevăr, numeroși japonezi convertiți la creștinism în anii 1870 și 1880 par să fi văzut în el un fel de prelungire modernă a confucianismului.

În ceea ce-i privește, misionarii americani și profesorii creștini laici care au venit în Japonia în anii 1870 și-au întâmpinat și ei cu mare entuziasm elevii japonezi. Credința acestor oameni, pătrunși de spiritul religios al Noii Anglii la sfârșit de veac XIX, se întemeia pe convingerea că lucrarea lui Dumnezeu pe pământ trebuia împlinită de oameni care să acționeze în concordanță cu un înalt cod moral și pe baza comandamentelor propriei conștiințe creștine. Nu atât chestiunile de dogmă și teologie abstractă îi preocupau, cât dorința de a modela caractere puternice; își dădeau fără întârziere seama – la mulți dintre studenții lor – de calitățile unui caracter ales, dobândit pe baza codului de comportament al samurailor.

Tokutomi Sohō a făcut parte din celebrul grup de treizeci și cinci de tineri japonezi, cunoscuți sub numele de grupul Kumamoto, care în 1875 s-au urcat pe o colină din Kumamoto – domeniul lor natal situat în Kyushu – și s-au legat să devină creștini și să răspândească această credință pentru a risipi ignoranța și a educa poporul. Acești tineri erau studenți la o școală de studii occidentale din Kumamoto, condusă de Leroy L. Janes, absolvent al Academiei Militare West Point și fost ofițer în Războiul Civil american; câțiva dintre ei au devenit distinși purtători de cuvânt ai creștinismului în Japonia. Deși Tokutomi a renunțat mai târziu la legăturile formale cu Biserica, el și-a păstrat credința protestantă în „libertatea interioară" și în datoria individului de a-și folosi propria conștiință drept călăuză a comportamentului social și politic. Tocmai pe baza acestei convingeri a atacat el genul de morală confucianistă prin care guvernarea Meiji – căutând s-o inculce, în anii 1880, la nivelul școlilor primare – făcea apel la toți japonezii de a fi orbește, necondiționat loiali statului.

Influența creștinismului protestant asupra japonezilor care se apucaseră să critice politicile puternic centralizatoare ale guvernului de la mijlocul epocii Meiji se poate observa nu doar la intelectuali

independenți ca Tokutomi, ci și la numeroase persoane care au aderat la mișcarea socialistă încă de la începuturile ei, în anii 1890. De fapt, câțiva dintre cei mai de seamă creștini ai Japoniei moderne au fost și în fruntea socialiștilor. În vreme ce alți creștini au fost puși – din pricina atmosferei defavorabile concepției lor odată cu debutul regimului parlamentar în 1890 – în situația de a se retrage cu totul de pe scena criticii politice și sociale și de a se consacra cultivării private a religiei lor. Dintre acești creștini, cel mai cunoscut exemplu a fost Uchimura Kanzō (1861–1930).

Uchimura, fiu de samurai, a urmat o școală agricolă de influență creștină în insula nordică Hokkaido și a devenit student al dr. William S. Clark, un profesor laic american care, asemenea lui Janes la Kumamoto, a reușit să atragă tineri japonezi spre creștinism. Mai târziu, Uchimura s-a dus în Statele Unite să studieze la Amherst; abia acolo s-a convertit la creștinism. În 1891, Uchimura a făcut vâlvă la reîntoarcerea în Japonia, când, ca profesor la reputatul Liceu nr. 1 din Tokyo, a refuzat să se prosterneze în fața unei reproduceri a Decretului Imperial despre Educație. Calificat de anumite persoane drept trădător, a fost forțat să-și dea demisia pentru delictul de lezmaiestate și a devenit ținta unor atacuri polemice care-l acuzau de loialități incompatibile cu credința pe care o datorează împăratului și națiunii japoneze, așa cum o cerea Decretul Imperial despre Educație.[17] Uchimura a devenit astfel victima schimbării de atitudine a intelectualilor și a numeroși japonezi – de la internaționalismul deschis și naiv al anilor 1870 la un naționalism virulent și intolerant. Deși a lucrat vreun deceniu și ceva în jurnalism, el s-a retras în cele din urmă din viața publică, optând pentru activitatea în învățământul privat și scrisul pe teme religioase.

Contrar afirmațiilor detractorilor săi, Uchimura n-a optat pentru creștinism în detrimentul loialității naționale. El și-a declarat cu fermitate devotamentul față de „cei doi J" – Jesus, „Isus", și Japonia – și a insistat asupra faptului că, așa cum anglicanii sunt esențialmente creștini englezi, prezbiterienii sunt creștini scoțieni, iar luteranii sunt creștini germani, el este creștin japonez. În același timp, îi plăcea să afirme că, încercând să fie atât creștin, cât și japonez, reușește să nu-i satisfacă nici pe creștini, nici pe japonezi:

> Nu știu pe cine iubesc mai mult: pe Isus sau Japonia.
>
> Din dragoste pentru Isus, sunt tratat cu ură, ca *yaso* [creștin], de conaționalii mei, iar misionarii străini îmi detestă, ca naționalistă și îngustă, dragostea pentru Japonia.

Nu-mi pasă; pot să-mi pierd toți prietenii, dar nu-i pot pierde pe Isus și Japonia.[18]

Uchimura a înființat chiar o mișcare „non-biserică" (*mu-kyōkai*), în încercarea de a dezrădăcina creștinismul din instituțiile și tradițiile sale originare de prin alte părți și de a-l transforma – prin eliminarea organizării clericale și a atributelor sale ecleziastice – într-o credință pe cât de japoneză, pe atât de occidentală. El și-a alcătuit epitaful în engleză:

Eu pentru Japonia;
Japonia pentru Univers;
Universul pentru Cristos;
Și toți pentru Dumnezeu.[19]

Nici măcar la zenitul popularității sale în epoca Meiji, creștinismul nu și-a putut revendica decât un foarte mic procent al populației japoneze (sub 0,5%); iar după virarea spre conservatorism – la sfârșitul anilor 1880 și în anii 1890 –, el a pierdut orice ocazie de a deveni o forță majoră în Japonia. Mai mult decât atât, chiar dacă n-ar fi fost privit ca un pericol la adresa concepțiilor etatiste consfințite prin Constituția Meiji din 1889 și prin Decretul Imperial despre Educație, creștinismul ar fi suferit (și chiar a suferit) de sectarism în Japonia, sectarism pe care misionarii protestanți americani îl reduseseră la minimum în zilele de glorie ale prozelitismului plin de succes din primele două decenii ale epocii Meiji. În afara activităților prestate în domeniul educației și al medicinei și independent de profunda influență pe care a exercitat-o asupra anumitor persoane – precum cele despre care tocmai am vorbit –, creștinismul a avut o însemnătate neglijabilă în Japonia modernă.

Constituția Meiji a fost scrisă în secret de Itō Hirobumi și colegii săi și a fost prezentată poporului japonez în 1889 ca dar al împăratului. Se întemeia pe o combinație de principii conservatoare și liberale cu grijă alese (primele depășindu-le cu mult pe ultimele), ce datorau mult teoriilor constituționale ale Germaniei – țara occidentală pe care oligarhii Meiji ajunseseră s-o considere din ce în ce mai mult drept cea mai apropiată de Japonia ca trecut istoric și stadiu de modernizare. Caracterul conservator al Constituției poate fi remarcat, de exemplu, în mai multe domenii importante. În primul rând, Camerei Superioare, alcătuită din membri numiți, i se conferiseră puteri legislative egale cu cele ale Camerei Reprezentanților, care era formată din

membri aleși. În al doilea rând, libertățile individuale acordate poporului japonez erau „supuse restricțiilor impuse de lege"; cu alte cuvinte, aceste libertăți nu trebuiau să fie inalienabile, ci puteau fi (și deseori chiar erau) limitate prin decret guvernamental.

Dar trăsătura cel mai pregnant conservatoare a Constituției Meiji era puterea considerabilă pe care a acordat-o sferei executive a guvernului. Această putere își avea în mare parte originea în câteva lacune: mai precis, în omiterea deliberată a definirii modului de formare a executivului și a precizării limitelor autorității sale. Nu exista absolut nici o prevedere, bunăoară, cu privire la numirea prim-ministrului și nici o clauză care să stabilească în fața cui sunt – cu excepția împăratului – răspunzători ceilalți miniștri de stat ai cabinetului. În mod evident, oligarhii urmăreau să-și păstreze neabătut controlul asupra executivului, iar după deschiderea lucrărilor primei Diete, în 1890, membrii de partid din Camera Reprezentanților și-au dat seama că au puține șanse să participe într-un viitor apropiat și într-o măsură semnificativă la conducerea Japoniei. Oligarhii au alcătuit un corp extralegal, cunoscut sub numele de *genro*, „cei vârstnici", ce-i reunea la început doar pe cei mai înalți demnitari guvernamentali de pe domeniile Satsuma și Chōshū: ei erau cei care-i alegeau (din rândurile lor) pe prim-miniștri și care continuau să domine politica de stat.

Doctrina sociopolitică codificată în Constituția Meiji și în Decretul Imperial despre Educație se numește de obicei *kokutai*, termen ce înseamnă literal „trupul țării", dar e tradus în general prin sintagma „constituție națională". Bazat pe conceptul șintoist-confucianist (pe care l-am remarcat în Decretul Imperial despre Educație) al Japoniei ca mare stat-familie, *kokutai* a constituit o chemare specială pentru poporul japonez prin slava aurei mistice a instituției imperiale. Japonezii considerau succesiunea suveranilor lor – descrisă de Constituție ca „neîntreruptă pentru veacurile fără de sfârșit", iar de Decretul Imperial despre Educație ca „având aceeași vârstă cu cerul și pământul" – drept o instituție unică și sacrosanctă, care a conferit Japoniei dreptul la superioritate asupra tuturor celorlalte țări ale lumii. Vreme de secole, desigur, împărații nu exercitaseră nici o putere politică, iar în epoca Tokugawa ei au fost de fapt ținuți prizonieri la Kyoto de către shogunat. Cu toate acestea, tronul a slujit drept cel mai eficient punct de raliere a sentimentelor naționaliste în timpul dificilei și periculoasei perioade de tranziție spre era modernă. Deși poate relativ ignorat în euforia liberală din anii 1870, el a atras inevitabil reînnoita atenție a liderilor guvernamentali și a intelectualilor conservatori în anii 1880.

Căci nimic nu era mai venerabil japonez ca instituția imperială, și toți cei care doreau să reînvie valorile tradiționale, fie ele morale sau culturale, erau aproape vrând-nevrând obligați să înceapă prin a recunoaște tronul ca izvor al civilizației japoneze. Nici o explicație simplă nu poate fi însă dată în legătură cu rolul tronului în Japonia modernă. În cea mai mare parte, împăratul a fost socotit „deasupra politicii" și, cu câteva excepții, participarea sa în chestiunile de guvernare n-a fost făcută niciodată publică. E neîndoielnic că împăratul, ca întrupare vie a conceptului *kokutai*, a constituit un puternic simbol pentru sentimentele radical naționaliste din perioada celui de-al Doilea Război Mondial.

Corolarul proslăvirii împăratului prin ideologia *kokutai* a fost că, dintre toate ocupațiile din vreme de pace, slujbele din sfera guvernamentală erau cele mai prețuite, deoarece ele însemnau de fapt îndeletniciri a căror sursă era împăratul. Deși oligarhii Satsuma–Chōshū au continuat să controleze pozițiile cele mai înalte din stat, ampla sporire a birocrației în cursul ultimilor ani ai secolului al XIX-lea a creat numeroase posibilități de carieră în administrație, carieră căutată cu aviditate de tinerii din toate clasele. Universitatea Imperială din Tokyo devenise de altminteri un fel de cale tradițională de avansare pe scara administrativă, o dovadă suplimentară a măsurii în care societatea japoneză și aspirațiile membrilor săi erau puse în mișcare de către stat la mijlocul și sfârșitul epocii Meiji.

Proza literară japoneză ajunsese în timpul Restaurației Meiji la un nivel foarte scăzut. Didacticismul plicticos, comedia obscenă și aventurile sângeroase erau la ordinea zilei la autorii din acei ani, și erau puține șanse ca – în lipsa unui stimul extern – valoarea operelor lor să se îmbunătățească prea curând. Aceasta rămâne însă o ipoteză, dat fiind că, în doar câteva decenii după Restaurație, influențele occidentale au operat o schimbare la fel de profundă în proza literară japoneză ca în orice alt domeniu al culturii japoneze din era modernă.

Autorul care a cunoscut cel mai mare succes în anii de dinainte și de după Restaurație a fost Kanagaki Robun, un *edokko*, „născut la Edo", specializat în „cărți amuzante" (*kokkeibon*). Una dintre cărțile scrise de Robun după Restaurație este *O călătorie pe jos prin țările din Occident* (*Seiyō dōchū hizakurige*), în care a încercat să dea o înfățișare modernă celebrei povești a lui Jippensha Ikku despre doi pungași care se veseleau pe drumul Tōkaidō de la Edo la Kyoto; o altă carte este *A mânca tocană de vită șezând cu picioarele încrucișate*, parodiere

a obiceiurilor occidentale, despre care am vorbit mai sus în acest capitol. Un excelent exemplu al umorului ireverențios al lui Robun se poate observa și în titlul unei alte scrieri, *Kyuri zukai*; fonetic, acest titlu era similar cu cartea lui Fukuzawa Yukichi, *Fizica ilustrată*; însă în caracterele sino-japoneze utilizate de Robun însemna *Despre folosul castraveților*. Un astfel de calambur era desigur frivol, calificativ ce poate fi aplicat unei mari părți a lucrărilor lui Robun și ale colegilor săi din Edo. Deși au rămas în centrul scenei literare pentru o vreme, aceste persoane n-au produs nimic memorabil. Viitorul literaturii Meiji stătea în mod limpede în asimilarea influentelor idei artistice și stiluri ce se importau pe atunci din Occident.

În primul deceniu al epocii Meiji, acești scriitori și învățați japonezi interesați de literatura străină s-au consacrat îndeosebi traducerii de opere celebre occidentale. O adaptare a romanului *Robinson Crusoe* fusese de fapt terminată înainte de Restaurație, iar traducerea japoneză a *Fabulelor* lui Esop exista ca una dintre rarele roade ale vechii tiparnițe iezuite ce supraviețuise încercărilor făcute de shogunatul Tokugawa de a elimina toate urmele legăturilor cu țările creștine catolice din perioada anilor 1540 și 1630. Printre primele traduceri occidentale tipărite în epoca Meiji se numără *Cum să te ajuți singur* (*Self-Help*) de Samuel Smiles, o carte cu povești de succes, al cărei titlu însuși sugerează genul de tematică pe care noii adepți pasionați de civilizația și cultura Japoniei erau cei mai capabili s-o aprecieze.

Unul dintre primele romane occidentale moderne traduse în japoneză a fost *Ernest Maltravers* de Bulwer-Lytton, povestea ingeniozității și automotivării unui om modern, pornit pe calea succesului (deși traducătorul a găsit de cuviință să dea variantei japoneze titlul cu conotație erotică *Karyū shunwa*, *O poveste de primăvară cu flori și sălcii*, în speranța de a stimula vânzările). În cea mai mare parte, în primele două decenii ale epocii Meiji traducătorii japonezi de literatură occidentală de ficțiune s-au axat masiv pe operele autorilor britanici, ceea ce reflectă în mod limpede prestigiul enorm pe care-l avea în ochii japonezilor civilizația britanică în comparație cu cea a oricărei alte țări din Apus. În afară de Bulwer-Lytton, lista autorilor britanici importanți traduși în japoneză în cursul primei perioade Meiji îi include pe Scott și Disraeli.

Japonezii erau cuceriți în mod deosebit de aventurile moderne și „științifice", după cum se vede din popularitatea romanelor *Ocolul Pământului în optzeci de zile* și *De la Pământ la Lună* ale lui Jules Verne. Iar cam de pe la începutul anilor 1880, în mare măsură ca

răspuns la mișcarea în favoarea guvernării parlamentare, ei au devenit pasionați de romanele politice. Traducerile din operele lui Disraeli și ale lui Bulwer-Lytton au ridicat cota respectabilității scrierilor în proză, pe care membrii clasei conducătoare a samurailor din epoca Tokugawa le evitaseră în cea mai mare parte, considerându-le vulgare; iar, în anii 1880, numeroși membri importanți ai partidelor aflate în stare embrionară și-au pus la încercare talentul în romane de factură politică. Multe dintre aceste romane se ocupau de prezent, în vreme ce acțiunea altora era plasată în perioade și locuri precum Grecia antică, China dinastiei Ming, Franța Revoluției și chiar într-o ipotetică Japonie din al 173-lea an al dinastiei Meiji (anul 2040 e.n., la vreo sută și cincizeci de ani de la inaugurarea primei Diete, în 1890).

În oarecare măsură, ideea privind sporirea conștientizării succeselor japoneze din anii 1880 și anticiparea faptului că Japonia își va asuma un rol internațional mai cutezător se poate observa într-un pasaj al unuia dintre aceste romane politice, intitulat *Întâlniri ciudate cu femei elegante* (*Kajin no kigū*), scris în 1885 de Shiba Shirō sub pseudonimul Peregrin pe Marea Japoniei. Departe de a fi o romantică poveste de dragoste, cum pare să sugereze titlul, *Întâlniri ciudate* este relatarea investigației Peregrinului cu privire la activitățile revoluționare din întreaga lume. La început, el întâlnește două femei europene uimitor de frumoase, o spaniolă și o irlandeză (deși ambele onorate de autor cu nume chinezești), la Liberty Bell din Philadelphia. Cei trei încep un dialog serios pe chestiuni de represiune politică și revoluție, și, chiar și după ce Peregrinul o pornește spre alte țări străine, cele două femei reapar periodic și-l însoțesc în călătorii. Cu toate că sunt evident îndrăgostite de el, singurul gând al Peregrinului este să promoveze libertatea și dreptatea în lume. La un moment dat, spaniola îl încurajează, spunându-i:

> Acum, că țara voastră și-a reformat guvernul și – luând de la America ce e folositor și lăsând la o parte ce e doar superficial – își sporește din ce în ce mai mult bogăția și puterea, ochii și urechile lumii sunt încărcate de uimire în fața succesului vostru. Așa cum soarele urcă pe cerul de la răsărit, așa crește și țara voastră în Orient. Augustul vostru Suveran a acordat libertate politică poporului, iar oamenii au jurat să urmeze direcția dată de împărat. A sosit, așadar, vremea când, discordiile interne încetând, toate clasele vor fi fericite în îndeletnicirile lor. Coreea va trimite emisari, iar insulele Luchu se vor supune cârmuirii voastre. Atunci va veni momentul pentru fapte mari în Extremul Orient. Țara voastră va prelua conducerea și va fi în fruntea unei confederații a Asiei. Popoarele din Orient nu vor mai fi în pericol. În Occident, veți pune frâu impetuozității Angliei și Franței. În partea sudică, veți ține

> sub control corupția Chinei. În nord, veți contracara intențiile Rusiei. Veți rezista politicii statelor europene, care privesc cu dispreț popoarele Orientului și urmăresc să se amestece în treburile lor interne, pentru a le aduce în stare de servitute. Astfel, doar țara voastră, și nici o alta, poate să aducă pentru prima dată în viața a milioane de oameni gustul autonomiei și al independenței și să răspândească în felul acesta lumina civilizației.[20]

O problemă majoră pentru traducătorii de cărți și scriitorii de romane politice de inspirație occidentală a fost cea a stilului. Autorii epocii Tokugawa folosiseră mai multe metode de scriere, de la utilizarea poetică a alternanței versurilor metrice de cinci și șapte silabe la un stil derivat din cel sino-japonez. Diferența dintre aceste stiluri clasice și limbajul colocvial cotidian era enormă, iar dificultatea de a pune la punct un mijloc de reproducere în japoneză a romanelor vernaculare ale Occidentului modern impunea cu atât mai mult ingeniozitate din partea traducătorilor Meiji. Ca urmare cea mai mare parte a interpretărilor de romane occidentale la începutul epocii Meiji nu sunt defel adevărate traduceri, ci mai curând adaptări libere de opere originale. În anii 1880 a început mișcarea de „unificare a limbajelor vorbite și a celor scrise" (*gembun-itchi*), dar s-a confruntat cu dificultăți formidabile, după cum o sugerează următorul comentariu al unui romancier în devenire din acea perioadă:

> De când cineva a argumentat că acordul dintre limbile vorbite și scrise este o bună dovadă de civilizație, oamenii au și început să se îngrijoreze cu privire la stilul limbii noastre. Mai avem însă un mare dușman în obiceiurile împământenite și inerție. Orice stil nou și necunoscut îi provoacă pe oameni, preocupați numai de suprafața lucrurilor, și le stârnește comentarii negative, precum „vulgar" și „lipsit de eleganță". În fața unor astfel de acuzații, nimeni nu are curajul să folosească exclusiv stilul colocvial... Unii par să abandoneze ideea – ca fără de speranță în actuala Japonie – de a unifica stilul vorbit cu cel scris. Aceștia sunt însă prea nerăbdători. Desigur, stilul elegant poate că are ceva ce lipsește stilului colocvial; în mâinile unui scriitor priceput, limba vorbită poate oferi însă o inefabilă eleganță, cu propriul său spirit de ordine, cu nimic inferior stilului elegant al limbii scrise.[21]

Spre sfârșitul decadei, Futabatei Shimei (1864–1909), autorul primului roman cu adevărat modern din Japonia, a fost și cel care a reușit pentru prima oară să umple cu succes golul dintre vorbire și scriere. Prin progresul continuu în domeniul educației, dezvoltarea mass-media și acceptarea dialectului vorbit la Tokyo ca formă standard a limbii vorbite, limba vernaculară japoneză modernă, *kōgo*, a evoluat în cele din urmă, chiar dacă n-a fost utilizată pe scară largă de romancieri decât după Războiul Sino–Japonez din 1894–1895, de autorii de ma-

nuale pentru școlile primare abia după 1903, iar de jurnaliștii din presă, în general, după un deceniu de la această ultimă dată.

Persoana care a făcut cu putință, mai mult decât oricine altcineva, elaborarea prozei literare moderne a fost Tsubouchi Shōyō (1859–1935).[22] Absolvent al Universității Imperiale din Tokyo și traducător al operelor complete ale lui Shakespeare, Tsubouchi a publicat în 1885 un opuscul de mare răsunet intitulat *Esența romanului* (*Shōsetsu shinzui*), în care a criticat ceea ce socotea a fi starea deplorabilă a literaturii din Japonia din vremea sa:

> A existat multă vreme obiceiul în Japonia să se considere romanul un instrument de educație și s-a susținut deseori că funcția primordială a romanului este criticarea severă a viciului și încurajarea virtuții. În realitate însă, doar poveștile pline de cruzime însetată de sânge sau cele pornografice sunt bine primite și foarte puțini cititori acordă mai mult de o privire scrierilor de o factură mai serioasă. Mai mult decât atât, dat fiind că autorii simpatizați n-au de ales decât să fie lipsiți de respect față de sine și întru totul sclavii fanteziei publice și slugile modei, fiecare încearcă să meargă și mai departe decât ceilalți în a ceda gusturilor vremii. Își țes brutalele povești istorice, tot înșiră la idile obscene și se lasă duși de trecătoarea vogă. Cu toate acestea, ei socotesc că e atât de dificil să abandoneze pretextul de „a încuraja virtutea", încât nu se dau în lături de la nimic ca să stoarcă o morală, ceea ce denaturează sentimentele descrise, falsifică situațiile și transformă întreaga intrigă într-una fără sens.[23]

Tsubouchi a insistat pe ideea că romanul trebuie considerat drept artă și apreciat doar ca atare. El a preconizat ca literatura occidentală, în special cea engleză, să fie luată drept model pentru un nou tip de proză romanescă japoneză, lipsită de tenta didacticistă și consacrată prezentării realiste a afectelor omenești (*ninjō*) și condițiilor reale de viață. Chiar și pretinșii autori progresiști de romane politice contemporane tratau doar despre personaje stereotipe, motivate de dorința de „a recompensa virtutea și de a pedepsi viciul". Scriitorii noilor opere de ficțiune trebuie să încerce să înțeleagă nesecatele adâncimi ale comportamentului individual și să le dezvăluie cu sinceritate, în toate manifestările sale.

Din păcate, Tsubouchi, chiar dacă a fost un excelent critic, s-a dovedit incapabil să producă genul de roman modern pe care-l preconiza atât de energic. Cartea sa *Caracterul studenților de azi* (*Tōsei shosei katagi*), scrisă paralel cu *Esența romanului*, vorbește despre viața și iubirile studenților de la Universitatea Imperială din Tokyo la începutul anilor 1880; dar, în ciuda eforturilor lui Tsubouchi de a descrie complexitatea psihologică a personajelor, el scrie într-o manieră foarte

apropiată de schițele caracterologice superficiale și de cărțile amuzante ale autorilor din epoca Tokugawa.

Genul de roman modern la care se referea Tsubouchi a fost scris de fapt de prietenul și discipolul său Futabatei Shimei (1864–1909). Futabatei, născut la Edo ca fiu al unui samurai cu câțiva ani înainte de Restaurația Meiji, a studiat limba rusă din 1881 până în 1886 la o școală de limbi străine patronată de guvernul Meiji. Talentul său lingvistic extraordinar i-a permis să exceleze la școală și a stat la baza deciziei sale de a deveni translator cu normă întreagă și scriitor. Traducerile sale din Turgheniev, începute la mijlocul anilor 1880, au fost de maximă importanță în istoria literară a epocii Meiji, fiind primele transpuneri ale literaturii occidentale în japoneză ce se pot numi cu adevărat traduceri. În adaptările libere ale traducătorilor de la începutul și de la mijlocul epocii Meiji, erau adesea omise sau adăugate pasaje întregi, iar uneori se păstra doar firul narativ cel mai important. Odată cu Futabatei, traducerea în japoneză a literaturii occidentale a devenit cu adevărat o profesiune.

În 1886, imediat după ce și-a terminat studiile la școala de limbi străine, încă necunoscutul Futabatei și-a luat inima în dinți și l-a chemat pe Tsubouchi să discute problemele literare ridicate de acesta în *Esența romanului*. Astfel a început între cei doi o caldă și lungă prietenie, ce a stat, printre altele, la baza condițiilor necesare pentru ca Futabatei să se apuce de elaborarea primului roman japonez modern, *Nori în derivă* (*Ukigumo*), publicat în foileton între 1887 și 1889.

Nori în derivă este un roman realist, scris în stil colocvial, cu o intrigă unitară și coerentă, ce pătrunde în profunzimea sentimentelor și motivațiilor psihologice ale personajelor principale. Este povestea lui Bunzō, un funcționar guvernamental care trăiește în casa mătușii sale și care, îndrăgostit, speră s-o ia de soție pe vara lui, Osei. Pe măsură ce povestirea se pune în mișcare, aflăm că Bunzō își pierde serviciul, spre marea neplăcere a mătușii sale, care nu l-a prea iubit niciodată, fiind convinsă de-acum că el n-are nici un viitor. Aparenta neputință a lui Bunzō de a ține pasul cu generația de japonezi care se străduiesc din răsputeri să obțină faima și bogăția făgăduite de modernizare contrastează tranșant cu perspectivele lui Noboru, colegul care a fost promovat în același timp în care el a fost concediat. În mod evident, Noboru este noul om al epocii Meiji, în vreme ce Bunzō este un exemplu vrednic de milă al celor ce cad inevitabil victimă progresului. Când Noboru o vizitează pe mătușă acasă, el devine, în mod previzibil, pricina a noi încurcături, căci mătușa vede în el partida ideală

pentru fiica ei, în vreme ce Osei însăși, o persoană frivolă și superficială, îl părăsește pe Bunzō și începe să flirteze cu Noboru. Din păcate, modul în care Futabatei tratează ultimele etape ale intrigii romanului *Nori în derivă* e neinspirat și neconvingător. Flirtul Osei–Noboru se stinge și, în cele din urmă, Bunzō, care stătuse în umbra evenimentelor, este încurajat de un simplu zâmbet al lui Osei, prilej de reconciliere cu ea. Dincolo de toate scăderile ei, *Nori în derivă* rămâne o operă memorabilă, care a inaugurat realismul în proza de ficțiune din Japonia modernă.

În timp ce Tsubouchi Shōyō și Futabatei Shimei făceau, așadar, cei dintâi pași în realizarea unei noi literaturi de ficțiune de influență occidentală, alți scriitori, motivați parțial de tendința pregnant conservatoare din anii 1880, au încercat să revitalizeze literatura japoneză prin propria ei tradiție. Cei mai influenți dintre acești scriitori provin din gruparea numită Kenyūsha (Societatea Prietenilor Pietrei de Cerneală[24]), fondată în 1885 de Ozaki Kōyō (1867–1903) și alții, la vremea aceea încă studenți la Universitatea Imperială din Tokyo. Publicând o revistă cu titlu umoristic, *Pubela literară* (*Garakuta bunko*), membrii Kenyūsha au îndemnat la renașterea literară prin renunțarea la stiluri și teme, inclusiv la didactic și amuzant – predominante în Japonia în perioada Bunka-Bunsei de la începutul veacului –, și revenirea la înaltele standarde ale prozei din epoca Genroku, mai cu seamă în operele lui Saikaku.

Ca și intelectualii contemporani din mișcarea pentru „păstrarea spiritului național", scriitorii din gruparea Kenyūsha nu erau numai niște reacționari orbi. Ozaki, bunăoară, era întru totul de acord cu afirmația lui Tsubouchi (amintită în *Esența romanului*), după care literatura ar trebui considerată drept artă de sine stătătoare, care nu are nevoie de justificări de ordin moral sau de altă natură. În plus, Ozaki credea că realismul pe care Tsubouchi îl căuta în proza de ficțiune occidentală modernă era mai ușor și mai convenabil accesibil japonezilor în scriitura realistă a lui Saikaku. Romanele lui Ozaki, scrise în stilul lui Saikaku, au cunoscut un succes imens și au contribuit la redescoperirea literaturii din epoca Genroku despre care am mai vorbit. Și totuși Ozaki și ceilalți scriitori Kenyūsha, în pofida apelului lor la cititori în anii 1880 și 1890, n-au contribuit practic cu nimic la dezvoltarea romanului modern în Japonia. Ei au fost, aproape incontestabil, influenți în lumea literară de la finele anilor 1880 și începutul anilor 1890, ajungând chiar să controleze un mare număr de

importante piețe de desfacere pentru proza de ficțiune; dar, la moartea prematură a lui Ozaki, în 1903, „literatura renascentistă" pe care o practicau ei a cedat rapid locul altui gen de scrieri de ficțiune, modern, a cărui dezvoltare fusese prefigurată în lucrările anterioare ale lui Tsubouchi și Futabatei.

Poezia japoneză – supusă mai mult sau mai puțin acelorași influențe tradiționale și moderne (adică occidentale) ce-și puseseră amprenta asupra prozei literare și a aproape tuturor celorlalte aspecte ale culturii din epoca Meiji – își avea propriile aspecte specifice. În primul rând, poezia a fost totdeauna cea mai „serioasă" dintre preocupările literare japoneze; ea a adus, așadar, cu sine în epoca modernă o tradiție incomparabil mai importantă decât practicarea, socotită lipsită de valoare, a scrierii de proză. În al doilea rând, deși regulile restrictive de rostire și vocabular puteau fi trecute cu vederea, calitățile speciale ale limbii japoneze, care au determinat atât de tranșant ce putea și ce nu putea fi exprimat poetic (de exemplu, rima nu putea fi utilizată ca procedeu prozodic), i-au împiedicat pe poeții japonezi să imite o mare parte din poezia occidentală. Și, finalmente, în Japonia, ca și în Occident, poezia nu putea spera să rivalizeze în popularitate cu romanul, gen literar dominant în epoca modernă.

Pentru mulți dintre primii poeți ai epocii Meiji, clasica *waka* – sau *tanka* (poem scurt), cum se numește în mod obișnuit în timpurile moderne – era atât de îngropată în trecut, încât nu prea avea sens să se încerce deshumarea ei. Și, oricum, *tanka* și *haiku* erau deopotrivă genuri poetice atât de limitate, încât nu puteau fi folosite să exprime idei și sentimente moderne. Poeții trebuiau să se îndrepte mai degrabă spre traducerea poeziei occidentale și dezvoltarea de noi forme de versificație, inspirate din aceste modele. Prima etapă importantă în această direcție a constituit-o publicarea, în 1882, a *Culegerii de poeme în noul stil* (*Shintaishō*), elaborată de trei profesori de la Universitatea Imperială din Tokyo și compusă din nouăsprezece traduceri din engleză, împreună cu cinci creații originale ale profesorilor înșiși. Ca și romanele politice ale vremii, o mare parte din poezia scrisă în noul stil în următorii câțiva ani a tratat subiecte de reformă guvernamentală și socială.

Între timp, ca urmare a întețirii vântului conservator ce începuse să bată cu forță pe la mijlocul și la finele anilor 1880, adepții procedeelor poetice mai vechi, și mai cu seamă *tanka*, au căpătat un suflu nou. Membrii atașați de trecut ai școlilor tradiționale *tanka* – care au continuat să scrie ca și când Restaurația Meiji nici n-ar fi avut loc – nu

prezintă un interes deosebit pentru noi; alți poeți *tanka* au căutat însă în mod activ să-și reformeze și să-și revigoreze arta. Poate că cel mai însemnat dintre acești poeți reformiști (care s-au afirmat în cursul anilor 1890) a fost Masaoka Shiki (1867–1902), specializat în *haiku* și care nu se ocupase niciodată serios de *tanka* până în acel moment. Shiki era angajat ca ziarist în redacția *Japonia* (*Nihon*), jurnal dedicat – ca și revista *Japonezul* a lui Miyake Setsurei – „conservării spiritului național"; și, în mare parte, tocmai pentru că editorii începuseră să publice poezie *tanka* scrisă de membrii școlilor tradiționale, drept exemple ale unei arte indigene ce trebuia păstrată, Shiki a hotărât să vorbească despre reformarea acestui gen de poezie.

Pe lângă faptul că a pledat pentru libertatea expresiei poetice și folosirea limbii moderne, Shiki a promovat conceptul de *shasei*, „descriere realistă". Mai mult decât atât, el a deplâns faptul că *tanka*, începând cu antologia-standard *Kokinshū* din secolul al X-lea, a fost impregnată de o subtilitate artificioasă și o fragilitate afectivă nepotrivite adevăratului spirit japonez. Aprobând cu fermitate opiniile învățatului – din perioada Tokugawa – Kamo Mabuchi din Școala de Studii Naționale, Shiki a lăudat meritele antologiei *Manyōshū*. El a văzut în poemele acestei culegeri timpurii calități precum vigoare masculină, exprimare nemijlocită și „sinceritate" (*makoto*), deosebit de potrivite pentru a fi bine primite de compatrioți în ebuliția expansionistă și imperialistă ce a urmat surprinzătoarei victorii militare a Japoniei asupra Chinei în 1884–1895.

Ca și romancierul Ozaki Kōyō, Shiki a încercat să identifice realismul – aparent, cel mai apreciat dintre calitățile estetice „moderne" – în tradiția literară a Japoniei. De fapt, pledoaria lui Shiki privind descrierea realistă era, după cum a observat Robert Brower, „un principiu cvasiștiințific, influențat direct de concepțiile realismului-iluzie din picturile de stil occidental"[25]. Iată un exemplu de *tanka* elaborată de Shiki sub semnul descrierii realiste, care seamănă mult de fapt, prin efectul poetic, cu un *haiku*:

> La marginea verandei,
> Strâns înfoiat, bananul cel tânăr
> Își răsfiră frunzele,
> Și cinci picioare de verde
> Îmbracă lavoarul.[26]

Cu Shiki, avem, se pare, încă un exemplu al puternicului impuls, prezent la atâția erudiți și artiști japonezi moderni (decelabil, într-adevăr, la fiecare dintre ei, în cel puțin o etapă ori alta din cariera lor), de a

raporta, conștient sau inconștient, la propriul lor trecut național trăsăturile culturii moderne apărute în Occident, pe care le admiră sau doresc să și le însușească. Istoria e însă vitregă față de acest impuls, deoarece rămâne un fapt de netăgăduit că Occidentul a fost primul care a scris literatură realistă, iar japonezii nu vor ști nicicând dacă ar fi putut s-o facă independent.

În contrast cu contactul lor relativ recent cu literatura (beletristică) occidentală, japonezii au beneficiat de o îndelungată cunoaștere istorică a artelor vizuale – mai ales a picturii – din Occident. Negrevate de bariera lingvistică, artele vizuale sunt evident mai deschise transmiterii transculturale, cu toate că, în cazul Japoniei, acest fapt înseamnă doar că inevitabila ciocnire dintre tradiția japoneză și modernitatea occidentală se putea petrece cu mai multă ușurință și naturalețe decât în domeniul literaturii. În același timp, după cum a sugerat Sansom, este de asemenea posibil ca în artele vizuale patrimoniul estetic japonez să fi fost mai bine pregătit decât în literatură să facă față intruziunii occidentale.[27]

Iezuiții au introdus pentru prima oară artele vizuale occidentale în Japonia în secolul al XVI-lea, și chiar au format artiști japonezi în tehnicile de pictură din vremea respectivă. Dar măsurile anticreștine ale shogunatului Tokugawa au eliminat, desigur, din țară această influență venită din Occident, laolaltă cu aproape toate celelalte, la mijlocul secolului al XVII-lea. Numai odată cu apariția neerlandisticii, cu vreo sută de ani mai târziu, a fost iar făcută cunoscută în Japonia arta apuseană. Ca urmare aproape toate marile școli fundamentale de pictură de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea au fost influențate, într-o măsură mai mare sau mai mică, de tehnicile occidentale. Câțiva pictori, precum Shiba Kōkan, s-au integrat cu totul în mediul străin și au învățat să picteze prin imitarea tehnică fidelă a manierei occidentale. În mod ciudat totuși, opera lui Kōkan și a altor pictori deschizători de drumuri de orientare apuseană pare să fi căzut în anonimat, iar unii artiști de la finele shogunatului Tokugawa – după ce Japonia a cunoscut o deschidere prin Perry – s-au apucat cu efort să studieze singuri pictura occidentală după puținele manuale în limbi străine pe care și le puteau procura, fără să fie la curent cu ceea ce realizaseră deja Kōkan și adepții neerlandisticii.

Cea mai proeminentă personalitate de la sfârșitul epocii Tokugawa și începutul epocii Meiji care a promovat și popularizat arta occidentală în Japonia a fost Kawakami Tōgai (1827–1881).[28] Artist destul

de experimentat în stilul de pictură *bunjin*, Kawakami a început să studieze limba olandeză de prin 1850 și și-a îndreptat curând atenția și spre pictura europeană. În 1857, el se alătură Oficiului pentru Studii Barbare, organ al shogunatului – unde erau angajați, de asemenea, câțiva membri ai viitoarei Societăți Meiji 6 –, și, în scurt timp, a fost numit în fruntea secției sale nou-constituite de studiu al picturii. După Restaurație, Kawakami, interesat cu precădere de aspectul practic și științific al picturii occidentale, a fost angajat de Ministerul Educației în vederea creării de metode de predare și a pregătirii de manuale de artă pentru școlile de stat. Printre inovațiile pe care le-a inițiat se numără predarea desenului realist în creion mai degrabă decât a celui japonez tradițional cu cerneală.

În 1876, guvernul Meiji, consecvent politicii sale de încurajare a stilului de artă occidental, a inaugurat Școala de Artă Industrială (Kōbu Bijutsu Gakkō), invitând mai mulți artiști italieni să țină cursuri de pregătire în pictură, în sculptură și în metodologia generală a artei. Cel mai important dintre aceștia a fost Antonio Fontanesi (1818–1882), care, în timpul șederii sale de aproximativ doi ani în Japonia, a făcut o profundă impresie asupra studenților cărora le-a predat, dintre care mulți au devenit mai târziu pictori remarcabili în stil occidental. Fontanesi era atât de popular, încât – atunci când a plecat, în 1878, cel puțin în parte din cauza unei divergențe de opinii cu șefii săi din guvernul japonez – câțiva studenți s-au retras de la școală și au întemeiat o societate pentru propășirea artei occidentale, inaugurând astfel prima mișcare artistică japoneză independentă din epoca modernă.

Plecarea lui Fontanesi era fără îndoială legată de începutul unei tendințe de la sfârșitul anilor 1870 și 1880 de îndepărtare de arta occidentală și de redeșteptare a interesului pentru arta tradițională a Japoniei. Printr-o coincidență, în același an, 1878, în care a plecat Fontanesi, un alt străin, tânărul american Ernest Fenollosa (1853–1908), a sosit în Japonia, pentru a începe o remarcabilă carieră, ajungând una dintre cele două principale figuri ale marelui reviriment al artei autohtone.

Fenollosa, proaspăt absolvent al Universității Harvard, fusese angajat inițial să predea filozofia la Universitatea Imperială din Tokyo, dar în scurtă vreme a devenit un declarat (și foarte îndârjit) admirator al artei extrem-orientale, și în special al celei japoneze. În cele din urmă, a elaborat un admirabil concept filozofic pe linia „virtuților orientale și a tehnologiei occidentale" (*wakon yōsai* – n. tr.), pe baza căruia va prezice o sinteză dialectică de tip hegelian între Orientul

spiritual și Occidentul material, ce va conduce lumea spre o nouă treaptă culturală. La un nivel mai direct și mai practic, Fenollosa, împreună cu unul dintre discipolii săi, Okakura Tenshin (1862–1913), s-a apucat să facă un bilanț al artei japoneze și să pledeze pentru modalități de repopularizare și de perpetuare a ei.

Pentru arta și artiștii japonezi tradiționali, perioada timpurie a Restaurației a fost, incontestabil, un răstimp nefast. Cei doi practicieni de frunte ai vechii Școli Kanō de pictură, bunăoară, au trebuit să accepte ocupații inferioare pentru a-și câștiga existența. Tot din pricina lipsei de interes – generală în acești ani – pentru lucrările autohtone au putut Fenollosa și alții să cumpere la prețuri foarte scăzute un mare număr de piese de artă care continuă să constituie și azi nucleul a numeroase colecții japoneze importante din muzeele străine.

Fenollosa a susținut conferințe în fața unor grupuri private din Japonia, făcând apologia capodoperelor artei japoneze, pe care chiar a declarat-o superioară celei occidentale. El și Okakura au fondat, de asemenea, o Societate pentru Prețuirea Picturii (Kangakai) și au cerut guvernului Meiji să sprijine studierea stilurilor picturii autohtone. Două dintre roadele strădaniilor lor au fost încetarea, în 1883, a activității Școlii de Artă Industrială de orientare occidentală și înlocuirea, în cadrul cursurilor de artă din școlile de stat, a desenului cu creionul cu cel cu pensula. Dar cea mai importantă reușită a lui Fenollosa și Okakura a fost crearea, în 1889, a Școlii de Artă din Tokyo (Tōkyō Bijutsu Gakkō), sprijinită de guvern și consacrată exclusiv pregătirii în arta extrem-orientală. În 1886–1887, Fenollosa și Okakura au călătorit în Europa pentru a studia metodologia educației artistice și administrarea muzeală, iar, la câțiva ani după revenirea lor în țară, Okakura a devenit șeful Școlii de Artă din Tokyo.

Dintre acești doi bărbați dinamici care au determinat revenirea la arta japoneză în anii 1880, Fenollosa era de departe cel mai intransigent. Niponofil convins în privința artei, el încerca să-și impună în fața celorlalți propriile gusturi în domeniul artei japoneze. De exemplu, în vreme ce admira Școala de pictură Kanō, privea cu antipatie mișcarea artiștilor erudiți de la mijlocul și sfârșitul epocii Tokugawa. Se pare că, în mare parte din cauza acestei alegeri venite din partea unui străin, în programa de studii a Școlii de Artă din Tokyo n-a fost inclus nici un curs despre pictorii *bunjin*.

Okakura, pe de altă parte, avea opinii foarte asemănătoare cu mulți dintre contemporanii săi amintiți în acest capitol, inclusiv cu intelectualii „spiritului național", romancierul Ozaki Kōyō și poetul de *haiku*

și *tanka* Masaoka Shiki. Toate aceste personalități au luat parte la reacția niponistă din anii 1880 și 1890; și, cu toate că nu toți au reușit să-și atingă obiectivele, au năzuit să revitalizeze cultura și arta japoneză prin încorporarea în tradiția autohtonă a unor elemente occidentale (sau „internaționale") moderne, și nu încercând pur și simplu să inverseze direcția evoluției. Pentru majoritatea însă, acest lucru nu era ușor de realizat. Puțin „materialism" occidental putea disipa cu ușurință mult „spiritualism" oriental.

În cazul artelor vizuale, inițierea întoarcerii la tradiție a lui Fenollosa și Okakura s-a dovedit prea radicală, astfel încât, în câțiva ani, pendulul a început să revină la poziția în care arta occidentală și arta japoneză puteau coexista în Japonia într-o atmosferă de relativă liniște și emulație. Entuziastul Fenollosa s-a întors în Statele Unite în 1890, iar picturi în manieră apuseană au stat expuse în bună pace alături de opere japoneze la un târg internațional ce a avut loc în același an. Și mai semnificativ e faptul că, tocmai în această perioadă, numeroși artiști de viitor au revenit de la studiile făcute în Franța, Italia și în alte țări din Apus. Dintre aceștia, cel care urma să aibă cea mai mare influență în cercurile artistice și care poate fi socotit, pe drept cuvânt, adevăratul făuritor al artei moderne de factură occidentală din Japonia a fost Kuroda Seiki (1866–1924). Impresionist care a studiat vreme de zece ani la Paris, Kuroda a făcut vâlvă când a expus public – pentru prima oară în Japonia – o pictură reprezentând un nud (fig. 66). Influența și popularitatea lui iau rapid amploare, astfel încât, în 1896, este invitat să se alăture facultății din cadrul Școlii de Artă a lui Okakura din Tokyo, o recunoaștere limpede – acordată însă fără tragere de inimă – că arta occidentalizantă a căpătat în Japonia drept de azil.

Dat fiind că am acordat până acum foarte puțină atenție evoluției muzicii tradiționale japoneze, va trebui – înainte de a examina impactul pe care, în urma Restaurației Meiji, muzica occidentală l-a avut asupra acesteia – să formulăm câteva observații cu caracter general.

În mare măsură, muzica japoneză a evoluat în decursul veacurilor în strânsă legătură cu literatura – sau, poate mai exact, ca auxiliar al acesteia. Acest lucru a fost valabil mai cu seamă începând din epoca medievală, când muzica slujea drept acompaniament atât pentru piesele de teatru *nō*, cât și pentru recitările povestitorilor itineranți, care, în vreme ce cântau pasaje din opere precum *Povestea clanului Heike*, ciupeau coardele instrumentului *biwa*, cel asemănător lăutei. Muzica

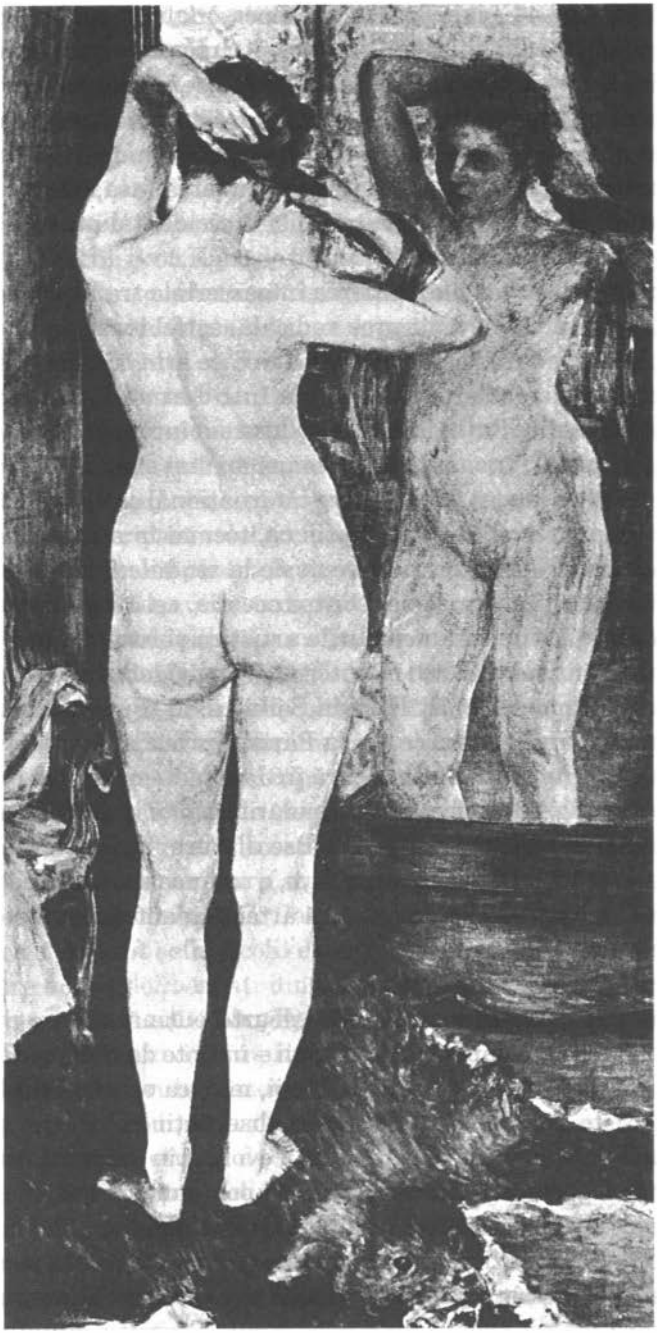

Fig. 66. *Toaleta de dimineață*, de **Kuroda** Seiki (*Heibonsha*)

a devenit, desigur, un element esențial al celor două forme dramatice majore ale epocii Tokugawa: *kabuki* și *bunraku*. Asemenea mai timpuriului *nō*, *kabuki* și *bunraku* sunt mai degrabă forme de prezentare decât de reprezentare teatrală, integrând cu ușurință nu doar muzică, ci și pantomimă, acrobație și, în cazul genului *kabuki*, dans. Deși se interpreta, firește, și muzică pur instrumentală, nonvocală (poate mai cu seamă pe *samisen* și pe *koto*, unul dintre cele mai rafinate și mai vechi instrumente, asemănător țiterei), o mare parte a muzicii japoneze premoderne era în mod limpede subordonată domeniului liric – cântec, joc scenic și dans – și declamării de *libretti* cu valoare literară de sine stătătoare.

Probabil că prima interpretare publică de muzică occidentală în Japonia în epoca modernă a fost realizată de fanfara navei cu care a venit Perry în vizită la Edo în 1853.[29] Și, ca și în cazul trecerii la vestimentația de tip apusean, armata japoneză a fost cea care a deschis drumul spre adoptarea muzicii occidentale. Unitățile militare din perioada Meiji timpurie și-au constituit inițial fanfarele ca parte a reorganizării lor generale după principii occidentale. Apoi, în scurtă vreme, aceste fanfare militare terestre și navale au început să organizeze frecvent concerte publice, devenind prezențe obișnuite la baluri sau alte evenimente obștești de stil occidental organizate la Rokumeikan în anii 1880.

În afară de muzica militară, muzica bisericească creștină a câștigat și ea un loc de seamă în Japonia începutului de epocă Meiji. De departe cea mai importantă formă a ei a fost imnul protestant; și, așa cum a subliniat un specialist, numeroase cântece japoneze din perioada Meiji tind să aibă o sonoritate „creștină", asemenea primelor cântece naționaliste din țările africane ale secolului XX, aflate sub influența misionarilor.[30]

Oricum, cele mai importante măsuri în vederea promovării cunoașterii și prețuirii muzicii occidentale în rândul japonezilor au fost luate în școlile de stat, iar deschizător de drum în punerea în practică a acestor măsuri a fost Izawa Shūji (1851–1917). După o perioadă de studii în Statele Unite, Izawa a fost angajat de Ministerul Educației în 1879 în scopul pregătirii de manuale de muzică și pentru conceperea unui plan de predare a muzicii în sistemul școlilor de stat. Principalul țel al lui Izawa a fost să găsească o modalitate de îmbinare a muzicii tradiționale și a celei occidentale, în vederea realizării unui nou gen de muzică națională pentru Japonia modernă. Pentru realizarea acestui obiectiv, el a colaborat în primul rând cu un american, Luther Mason

din Boston, și cu membri ai școlii *gagaku* de muzică veche de Curte. Alegerea muzicienilor *gagaku* drept specialiști japonezi în compunerea de muzică integrată e deosebit de interesantă, căci însemna că Izawa și colaboratorii săi aleseseră să evite formele mai recente și primejdioase ale muzicii „vulgare" ce apăruse în epoca Tokugawa și să compună mai degrabă pe baza tradiției muzicale riguros convenționale, dar „elegante", apărute cu cel puțin un mileniu mai devreme în istoria Japoniei.

Un rezultat notabil al îmbinării de stiluri muzicale de la începutul epocii Meiji este (deși nu-i aparține lui Izawa) imnul Japoniei, *Kimi ga Yo* („Domnia Maiestății Sale"), compus ca răspuns la dorința de a avea un imn național asemenea celor din statele occidentale. Cuvintele pentru *Kimi ga Yo*, preluate din antologia poetică din veacul al X-lea *Kokinshū*, au fost puse pe muzică mai întâi de un instrumentist englez în anii 1870, fiind apoi adaptate de un muzician *gagaku* la o altă melodie, care, la rândul ei, a fost armonizată și aranjată pentru orchestră de către un german, Franz Eckert.

Oricum am judeca eforturile lui Izawa de a realiza o sinteză între muzica tradițională japoneză și cea occidentală, cel mai important rezultat al educației muzicale din școlile de stat din vremea sa a fost familiarizarea generațiilor succesive de studenți japonezi cu armoniile și modurile occidentale, pentru a face astfel cu putință „niponizarea" repertoriului clasic de muzică simfonică și de cameră din Apus. Astăzi, Bach, Mozart și Beethoven aparțin japonezilor în aceeași măsură în care aparțin oricărui alt om din lume.

Dat fiind că principalele stiluri orchestrate ale muzicii japoneze autohtone erau atât de strâns asociate teatrului, destinul formelor teatrale tradiționale de după Restaurația Meiji le-a determinat în mod firesc cursul. Teatrul *nō*, rămășiță a epocii medievale, era un gen învechit chiar și în epoca Tokugawa și, în ciuda realizării unor piese noi, scrise de autori contemporani, rămâne o creație dramatică pe care și-au pus amprenta patina timpului și o tradiție estetică pe care doar cunoscătorii și studenții la literatură clasică le pot gusta. O atitudine condescendentă similară continuă să susțină teatrul burghez de marionete. După o perioadă de mare avânt la mijlocul epocii Tokugawa, popularitatea *bunraku* a intrat într-un proces de declin și, odată cu apariția epocii moderne și a noilor exigențe privind reprezentarea realistă, sunt puține șanse să-și mai recâștige din popularitate.

Cel mai interesant fenomen teatral în prima parte a epocii Meiji a fost modul în care a evoluat *kabuki*. O mare parte a succesului de

care s-a bucurat *kabuki* după Restaurație s-a datorat eforturilor impresarului Morita Kanya (1846–1897) și dramaturgului Kawatake Mokuami (1816–1893). După ce răsturnarea regimului Tokugawa a pus capăt multor restricții impuse de shogunat teatrului *kabuki* de-a lungul anilor, Morita și-a mutat teatrul din zona periferică Asakusa (inițial, Yoshiwara) în zona centrală Tsukiji a orașului Tokyo. Teatrul lui Morita – construit inițial în 1872 și reconstruit după un incendiu[31] în 1878 – a dat naștere unei noi ere, în care *kabuki* s-a bucurat de respectabilitate socială, fiind deschis ideilor noi, moderne.

Una dintre măsurile luate în vederea promovării *kabuki* a fost realizarea de piese *sangiri* („păr tuns"), mai cu seamă de către Mokuami, care trata despre mode și obiceiuri de actualitate (cu toate că, în afara unei mai pronunțate actualități, piesele *sangiri* erau structural asemănătoare cu piesele domestice – *sewamono* – ale teatrului *kabuki* tradițional). Un alt tip de piesă nouă era *katsureki*, „istoria vie", creată după afirmarea mișcării pentru drepturile poporului, în anii 1870. În atmosfera de conștientizare politică a epocii, aceste piese reprezentau mai curând strădania de punere în scenă a dramei istorice realiste decât a unei cvasiistorii deformate de fantezie a repertoriului *kabuki* anterior.

O înnoire și mai semnificativă, născută din efervescența politică a deceniilor al doilea și al treilea ale perioadei Meiji, a fost *shimpa*, „noua școală" de teatru, ai cărei fondatori au fost persoane care au participat efectiv la viața partidelor politice. Conducătorul lor a fost Kawakami Otojirō (1864–1911), fost actor de *kabuki* și înflăcărat om politic liberal din epocă. Folosind evenimente curente și material din romane politice de dată recentă (precum *Întâlniri ciudate cu femei elegante*, despre care am vorbit mai sus), Kawakami s-a străduit să prezinte piese de interes actual, pe care le-a animat cu efecte speciale de sunet și lumină. Războiul cu China de la mijlocul anilor 1890 i-a oferit lui Kawakami o excelentă ocazie de a fructifica sentimentele patriotice sporite, punând în scenă spectacole somptuoase *shimpa* despre luptele aflate în plină desfășurare pe continent.

10

Roadele erei moderne

Japonia a pornit războiul cu China în anii 1894–1895 pe chestiunea – ca să ne exprimăm eufemistic – independenței coreene. Coreea a fost tradițional tributară Chinei, relație ce conferea chinezilor un fel de protectorat asupra afacerilor externe ale „solitarului" regat peninsular. Victorioasă în 1895, Japonia a primit, printre alte recompense, posesiunile coloniale Taiwan și arhipelagul Pescadores. Mai mult decât atât, scoțând în evidență slăbiciunea și nepriceperea guvernului Manchu, aceasta a contribuit la grăbirea unui odios ciclu de concesii de care au beneficiat marile puteri în China la sfârșitul anilor 1890, care a fost descris ca „feliere a pepenelui". Țara care a luat cea mai mare „felie de pepene" a fost Rusia, a cărei afirmare crescândă începând din această epocă în Asia de Nord-Est a dus la un grav conflict de interese și, în cele din urmă, la război cu Japonia. După victoria surprinzătoare asupra Rusiei, în 1904–1905, Japonia nu doar că și-a extins imperiul prin dobândirea peninsulei Liaodong și a Coreei (anexată oficial în 1910), dar ea a făcut și saltul în rândul marilor puteri. Astfel, într-o jumătate de secol, „miracolul Meiji" al modernizării – devenită indubitabilă pe baza criteriului explicit al capacității dovedite a Japoniei de a învinge alte mari țări în război – a fost împlinit în mod spectaculos.

În anul în care Japonia a intrat în război cu China, 1894, ea a asigurat și revizuirea (efectivă în 1899) a tratatelor sale inegale cu națiunile occidentale, atingându-și astfel un obiectiv de politică externă ce devenise obsesie națională. Această realizare, ca și numeroase alte progrese japoneze în domeniul tehnologiei moderne și spectaculoasele – și neîntârziatele – victorii militare împotriva Chinei au favorizat apariția unui sentiment general de mândrie în rândurile poporului japonez. În pofida divergențelor crescânde dintre intelectuali și conducători (discutate în capitolul precedent) cu privire la metodele de moderni-

zare și valorile culturale proprii acesteia, japonezii erau capabili, la mijlocul anilor 1890, de o remarcabilă unanimitate în privința obiectivelor naționale. Nimeni, bunăoară, nu se opunea deschis războiului cu China; dimpotrivă, realmente toți japonezii care se exprimau în public îi aduceau elogii. Bătrânul occidentalist de bună-credință Fukuzawa Yukichi a observat, de pildă, că un lucru pe care occidentalii „nu l-ar fi așteptat niciodată în urmă cu treizeci sau patruzeci de ani este instituirea prestigiului imperial al Japoniei într-un mare război. [...] Când mă gândesc la destinul nostru incredibil, mă simt ca într-un vis și nu pot plânge decât cu lacrimi de bucurie". Iar Tokutomi Sohō, purtat de valul mândriei naționale, spunea: „Acum, nu ne mai este rușine să declarăm în fața lumii că suntem japonezi... Înainte vreme, nu ne cunoșteam pe noi înșine, și nici lumea nu ne cunoștea încă. Dar acum, că ne-am încercat puterile, ne cunoaștem pe noi înșine și lumea ne cunoaște și ea. Mai mult decât atât, *știm* că lumea ne cunoaște."[1]

Chiar și piosul creștin Uchimura Kanzō a calificat războiul ca pe o acțiune dreaptă. Părea, într-adevăr, să fie o necesitate aproape logică pentru Japonia, devenită civilizată și instruită, să-și asume răspunderea de a răspândi roadele modernității în rândul popoarelor încă înapoiate ale Asiei Orientale.

Un rezultat trist al Războiului Sino–Japonez a fost declinul suplimentar al Chinei ca sursă de cultură superioară în ochii japonezilor. Cu toate că Restaurația Meiji deturnase brusc atenția Japoniei de la China spre Occident ca principal mentor străin, prestigiul tradițional al Chinei rămăsese încă la cote înalte în Japonia la începutul anilor 1890, mai cu seamă printre numeroși membri ai mișcării conservatoare de păstrare a „spiritului național". Însă retorica propagandei în vreme de război, îmbinată cu disprețul sporit față de ineficacitatea chinezilor pe câmpul de luptă, i-a făcut pe majoritatea intelectualilor și liderilor japonezi să acorde din ce în ce mai puțină considerație legăturilor culturale pe care le întrețineau de milenii cu China. În anii ce au urmat războiului, au existat chiar unii japonezi care au imaginat o Japonie modernă ce-și plătește în mod salutar datoria culturală față de o Chină decrepită, ajutându-i pe reformiștii și revoluționarii chinezi în lupta lor împotriva învechitei dinastii Manchu de origine străină.

În același timp, unanimitatea aproape voioasă cu care japonezii intraseră în război cu China s-a destrămat la scurt timp după încetarea ostilităților. „Tripla intervenție" a Rusiei, Franței și Germaniei din 1896, prin care Japonia a fost obligată să retrocedeze Chinei unul dintre

principalele ei rapturi teritoriale din recentele lupte, peninsula Liaodong[2], i-a incitat pe mulți japonezi, transformându-i în naționaliști și mai învrăjbiți ca înainte. Alți japonezi, consternați de spectacolul lamentabil al acaparării de concesiuni care a urmat curând în China, au renunțat la adeziunea lor anterioară la război ca instrument legitim de răspândire a civilizației și culturii și au devenit, într-o măsură mai mare sau mai mică, pacifiști. Fiind martorii concedierilor din fabrici și ai celorlalte aspecte tulburi și dificultăți economice apărute în urma războiului, unii dintre aceștia din urmă au ajuns să nege sistemul capitalist de modernizare aflat în plină evoluție în Japonia și au sprijinit doctrinele socialiste.

Prin urmare, în perioada ce a urmat războiului cu China a fost Japonia expusă cu adevărat pentru prima oară acestor dure sciziuni ideologice, ce par să însoțească inevitabil procesul de modernizare. Cu toate acestea, indiferent de rezultatul pe termen lung, Japonia, intrând în această fază timpurie a edificării imperiului, a fost scutită de dezbinare reală prin autoritatea oligarhilor, care au continuat să ocupe fără echivoc o poziție superioară în cadrul guvernului Meiji.

Putem schița aici doar pe scurt procesul prin care susținătorii partidelor politice au obținut treptat puterea după deschiderea lucrărilor primei Diete, în 1890. Inițial, ei nu puteau încerca decât să-i hărțuiască pe oligarhi prin diverse tactici obstrucționiste. Abia la cumpăna dintre veacuri au putut oamenii din partide să fie cooptați cu regularitate în cabinete; numai după 1918 a ajuns cu-adevărat prim-ministru un lider de partid. La acea dată, majoritatea marilor conducători Meiji muriseră, iar cei care mai erau în viață, precum Yamagata Aritomo (1838–1922) de pe domeniul Chōshū – care, împreună cu Itō Hirobumi, fusese cel mai puternic dintre oligarhi –, nu se mai bucurau decât de o mică parte a influenței lor de odinioară.

Analiștii continuă să dezbată dacă tipul de guvernare prin partide – ce s-a impus în Japonia în anii 1920 și care seamănă formal, prin caracteristicile sale principale, cu sistemul politic britanic – a fost sau nu democratic. Chiar dacă era socotită democratică, forma de guvernare prin partide înainte de cel de-al Doilea Război Mondial a fost, cu siguranță, extrem de fragilă, fapt dovedit de relativa ușurință cu care a fost zdrobită de militariști la începutul anilor 1930. Studii recente ale unor analiști occidentali sugerează în mod pregnant că, oricum ar fi fost, „democrația Taishō"[3] n-a fost populistă. Pentru a-și asigura o parte a puterii de la oligarhii Meiji, liderii de partide au adoptat ceea ce s-a numit politica de compromis. Cu alte cuvinte, ei s-au străduit din greu

mai curând să stabilească un *modus operandi* cu oligarhii și alți birocrați importanți decât să obțină sprijinul maselor. În 1925, când a fost introdus finalmente în Japonia votul universal pentru bărbați, existau două partide mari. Ambele căutau, firește, să obțină în alegeri majorități cât mai importante cu putință; de fapt însă, existau prea puține diferențe între filozofiile lor, iar, dintre liderii de partid, puțini – de-o fi fost vreunul – erau cu adevărat motivați „să ia povara de pe umerii poporului". Erau membrii unui nou tip de elită conducătoare, aflată în vârful unei societăți încă foarte structurate și chiar tradiționaliste, și, în multe privințe, acești membri au părut la fel de departe și inaccesibili omului de rând cum au fost conducătorii japonezi dintotdeauna.

Deși mișcările socialiste și alte mișcări de stânga au avut foarte puțin succes concret înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, ele constituie un important subiect de studiu pentru a înțelege nu doar originile acestora sau aripa stângă din Japonia de azi, ci și pentru că ele au exercitat întotdeauna, cu totul de înțeles, o puternică influență asupra scriitorilor, artiștilor și intelectualilor japonezi în general. Unul dintre motivele slabei reprezentări a aripii stângi în perioada anterioară războiului a fost frecventa represiune la care a fost supusă din partea guvernului. De pildă, primul partid socialist, întemeiat în 1901, a fost interzis în chiar ziua în care și-a declarat existența. Un asemenea tratament aplicat de autorități i-a pus rapid pe unii lideri socialiști în situația de a-și pierde orice speranță că-și vor atinge vreodată obiectivele prin mijloace parlamentare, astfel încât au adoptat ideologii mai radicale, precum sindicalismul și anarhismul. Este interesant de notat că ruptura care s-a produs aproximativ în perioada Războiului Ruso–Japonez între socialiștii care voiau să-și continue din interior eforturile de reformare a societății și cei care au respins tot mai pregnant tacticile legale și parlamentare a coincis cu dezacordul dintre creștinii și necreștinii din rândurile lor. În general, socialiștii creștini din această perioadă, majoritatea călițI de puternicul simț moral al misionarilor și predicatorilor protestanți de la sfârșitul veacului al XIX-lea, nu erau dispuși să adopte măsuri revoluționare, ci erau convinși că programele lor pot și trebuie să fie puse în aplicare cu ajutorul structurii guvernamentale instituite în Japonia.

Probabil că singurul eveniment mai șocant înainte de cel de-al Doilea Război Mondial a fost darea în vileag, în 1910, a unui complot anarhist de asasinare a împăratului Meiji. S-au efectuat zeci de arestări și au fost executați doisprezece oameni, dintre care majoritatea nici nu știau despre complot. Severitatea acțiunii „antiradicale" a guvernului

din epocă a înăbușit efectiv toate activitățile de stânga, acestea fiind reluate abia după Primul Război Mondial.

Participarea Japoniei la Primul Război Mondial alături de Aliați a fost minimă; cu toate acestea, drept consecință, ea a putut să-și mărească imperiul prin dobândirea atât a unor posesiuni insulare germane din Pacific, cât și a unor vechi drepturi ce aparținuseră Germaniei în nordul Chinei. Primul Război Mondial a generat, de asemenea, o creștere economică nemaiîntâlnită în Japonia, care a preluat controlul asupra celor mai multe dintre piețele din Extremul Orient, abandonate temporar de beligeranții europeni. Numeroși economiști susțin de fapt că tocmai în această epocă a atins finalmente Japonia modernitatea sa economică. Oricum am defini o asemenea modernitate, Japonia devenise, în mod evident, până în Primul Război Mondial un stat capitalist cu un înalt caracter monopolist. O mare parte a industriei și comerțului țării era controlată de un mic număr de carteluri financiare, *zaibatsu*, în cadrul cărora familiile care dețineau controlul erau asociate plutocratic prin căsătorii sau alte feluri de relații cu principalii membri ai birocrației sau ai partidelor politice japoneze.

Aliații au susținut că au luptat în război „pentru a edifica o lume sigură, în care democrația să se poată dezvolta". Și, cu toate că idealismul wilsonian a fost în mare parte ignorat de autorii Tratatului de la Versailles – îndreptat, cu precădere, spre pedepsirea Germaniei și promovarea propriilor lor interese naționale –, în perioada de după război democrația occidentală a părut să-și sporească în mod limpede influența în lume. În același timp, revoluția comunistă reușită din Rusia a dat noi speranțe radicalilor și revoluționarilor de pretutindeni. În parte ca reacție la aceste evenimente și paralel cu înflorirea democrației Taishō, aripa stângă, multă vreme stagnantă, a devenit din nou activă în Japonia.

Probabil că principalul teoretician al democrației Taishō și a ceea ce ar fi putut deveni aceasta a fost Yoshino Sakuzō (1878–1933). Convertit la creștinism la o vârstă fragedă, Yoshino a studiat în Europa și în Statele Unite înainte de a deveni profesor plin, în specialitatea gândire politică, la Universitatea Imperială din Tokyo, în 1913. El și-a exprimat convingător aspirațiile democratice pentru Japonia într-o serie de articole din revista *Chūō kōron* (*Revista centrală*), dintre care cel mai cunoscut a fost „Despre semnificația guvernului constituțional", apărut în 1916.

În esență, Yoshino a încercat să pună umărul la cauza democrației liberale în Japonia împotriva guvernării oligarhice sau plutocratice.

El nu doar că a pledat pentru votul universal acordat bărbaților (care, cum am văzut, a fost finalmente adoptat în 1925), dar a cerut și reforma Camerei Superioare și a alte organe cu membri numiți, pentru a consolida puterea Camerei Inferioare. Mai mult, Yoshino a încercat să trateze problema delicată a compatibilității democrației cu conceptul *kokutai*, conform căruia împăratul este teoretic sursa oricărei autorități și puteri a statului. Exprimându-și părerea că împăratul era cu totul improbabil să se împotrivească bunăstării poporului, Yoshino a încercat să clarifice tipul aparte de democrație din Japonia (în cadrul formei exterioare a unei monarhii constituționale), sugerând că cel mai potrivit cuvânt japonez pentru „democrație" este *minpon* – literal, „poporul este fundamentul (statului)" –, mai degrabă decât frecvent folositul *minshu*, „poporul e suveran". Ideea lui Yoshino despre popor ca fundament al statului, laolaltă cu desele lui referiri la „bunăstarea poporului" aveau și o verigă pregnant confucianistă. Confucianiștii tradiționali insistaseră întotdeauna ca guvernarea să fie pentru popor, fără totuși să ia nici un moment în considerare aspectul moral ca guvernarea să și fie realizată prin popor.

Pe lângă starea de spirit insuflată de Revoluția Rusă celor cu gândire radical extremistă, evoluții specifice Japoniei din timpul și după Primul Război Mondial au apărut deosebit de favorabile mișcării de stânga în ansamblul ei. Exploatarea de către cartelurile financiare (*zaibatsu*) și înrăutățirea condițiilor de muncă, de exemplu, au determinat, la orașe, ample și violente greve industriale, în vreme ce la țară, unde condițiile erau doar ceva mai bune decât cele dinaintea Restaurației Meiji, nivelul absenței proprietarilor funciari atinsese aproape 50%. Mai mult decât atât, revenirea puterilor europene pe piețele Extremului Orient, combinată cu planificarea guvernamentală defectuoasă au grăbit o recesiune accentuată în anii de după război. Scăderea prețului mătăsii a produs multă suferință familiilor de țărani, multe dintre ele depinzând în mare parte de venitul suplimentar obținut din sericicultură.

Motivele pentru care, în pofida condițiilor aparent propice, socialiștii și alții aflați de partea stângii au atins atât de puțin în termeni practici după Primul Război Mondial merită mai multă atenție decât le putem acorda aici. Fapt e însă că structura societății japoneze nu era favorabilă activităților lor. Majoritatea japonezilor erau încă țărani angajați într-o agricultură intensivă, axată pe familie, și aveau vederi foarte conservatoare. Venerarea împăratului și respectarea ordinii sociale erau deosebit de pronunțate printre ei. Chiar și în sectorul urban

industrial al economiei, numeroși muncitori erau ținuți de angajatori într-o stare de sclavie paternalistă, nefiind, ca urmare, la fel de ușor de instigat social și politic ca membrii unui proletariat cu adevărat alienat. În ciuda unor izbucniri ocazionale de nemulțumire sub forma grevelor și răscoalelor provocate de creșterea prețului la orez – principalul aliment de consum alimentar –, țăranii și muncitorii industriali își acceptau pozițiile subalterne în viață și se supuneau autorității aparent inatacabile a celor aflați deasupra lor.

Asta nu înseamnă că masele din Japonia de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial erau pur și simplu ignorante și docile. Ele erau, de fapt, aproape în totalitate alfabetizate, cu toate că educația lor morală, după cum am văzut, era axată pe valorile tradiționale ale educației (*kokutai*). Iar orice docilitate aparentă era de fapt, cred, manifestarea slabului potențial revoluționar din societatea japoneză antebelică. Dacă poporul trebuia chemat la vreo acțiune colectivă, îndemnul trebuia să vină dinspre dreapta naționalistă, care-l venera pe împărat, și nu dinspre aripa stângă, care era, înainte de toate, internaționalistă și se opunea în mod deosebit privilegiilor elitiste protejate de ideologia *kokutai*.

Am remarcat în capitolul anterior că forța literară cea mai importantă la sfârșitul anilor 1880 și începutul anilor 1890 a reprezentat-o grupul de romancieri din Societatea Prietenilor Pietrei de Cerneală (Kenyūsha) reuniți în jurul lui Ozaki Kōyō, care socoteau că scrisul modern și realist în japoneză trebuie să stea sub semnul stilului lui Saikaku din epoca Genroku. Cum Ozaki și tovarășii săi au rămas iluștrii favoriți ai publicului larg în cea mai mare parte a anilor 1890, când Japonia intrase în epoca sa de guvernare parlamentară și de expansiune imperialistă, însemnătatea lor a ocultat marea diversitate de activități creatoare și efervescența ideatică din opera altor scriitori ai lumii literare din această perioadă.

Primejdia prezentă în întreaga literatură japoneză cu începere din anii 1890 este tentația de a-i clasa pe scriitori după diverse școli – romantică sau naturalistă, bunăoară –, iar asta nu doar că nu face dreptate individualității marilor autori, dar dă și impresia unei evoluții mai sistematice a tendințelor literare decât s-a petrecut acest lucru în mod real. În literatură, ca și în alte domenii culturale și intelectuale, reușita modernizării Japoniei la cumpăna dintre secolele al XIX-lea și XX a dat naștere unei plurivalențe de concepții și activități ce sfidează orice clasificare precisă. Deși ar fi util să catalogăm

anumite grupări de scriitori pe baza trăsăturilor importante care-i unesc, aceste caracterizări nu trebuie interpretate drept judecăți fixe privind locul pe care-l ocupă în literatura japoneză modernă.

O caracteristică prezentă practic la toți autorii japonezi, de la Tsubouchi până cel puțin la sfârșitul epocii Meiji, este dorința de a-l descrie pe om și comportamentul său cât mai precis și sincer cu putință. În acest sens, toți se considerau, după câte se pare, scriitori „realiști", deși, în mod evident, ei se deosebeau mult în concepții de ceea ce constituia de fapt scrisul realist. Unii autori din anii 1890, deseori numiți romantici, insistau, de exemplu, asupra faptului că o descriere exactă și fidelă a omului putea fi realizată numai prin analizarea motivațiilor psihologice și a sentimentelor indivizilor, și nu doar prin reprezentarea anumitor tipuri sau categorii de persoane. În spatele acestei atitudini se afla problema supărătoare a individualismului în Japonia modernă. E semnificativ faptul că numeroși mari prozatori, poeți și critici de la cea mai importantă revistă a romantismului japonez, *Bungakukai* (*Lumea literară*, publicată între 1893 și 1898), fie erau convertiți la creștinismul protestant, fie erau puternic influențați de acesta, singura credință din Japonia sfârșitului de epocă Meiji care punea pe primul plan libertatea și independența spirituală a individului. Absolutismul manifest din Constituția Meiji cerea subordonarea strictă a intereselor individului față de cele ale statului; iar speranțele multor intelectuali și artiști că mișcarea pentru drepturile poporului ar putea constitui o cale legitimă de disidență personală față de politica statului au fost sever reduse, ba chiar năruite, când partidele politice, odată cu Războiul Sino-Japonez, și-au redus treptat opoziția fermă față de oligarhi și au început să practice mai curând „o politică a compromisului".

Sentimentul de frustrare generat de o societate ce punea un accent precumpănitor pe obediența față de grup, în special sub forma pietății filiale față de propriii părinți și a loialității față de stat, explică, fără îndoială, o mare parte a sentimentului de alienare ce se poate observa în operele atâtor scriitori japonezi moderni. Acești scriitori au fost captivați, într-o măsură neobișnuită, de individ, de universul său psihologic personal și de singurătatea sa esențială. Din perspectiva acestei preocupări, romancierii și-au îndreptat perpetuu atenția spre narațiunea confesională de tip jurnal – așa-numitul *watakushi shōsetsu*, „roman la persoana întâi" – ca mijloc de expresie preferat.

Printre personalitățile de frunte ale romantismului japonez de la sfârșitul veacului al XIX-lea s-a aflat Mori Ōgai (1862–1922), cu toate

că participarea sa la acest curent n-a constituit decât o fază a unei lungi și variate cariere de scriitor, traducător și critic. Absolvent al Facultății de Medicină din cadrul Universității Imperiale din Tokyo, Mori și-a petrecut perioada 1884–1888 studiind medicina în Germania sub auspiciile Armatei japoneze. Chiar după ce s-a consacrat la revenirea în Japonia domeniului literar, a rămas medic militar, ajungând, în preajma retragerii sale din serviciul activ, în 1916, la rangul de chirurg general.

Mori a fost primul mare romancier japonez care a studiat literatura unei țări occidentale la sursă, și nu e surprinzător că influența străină dominantă asupra operelor sale a fost cea germană. El a realizat primele traduceri de calitate din literatura germană la sfârșitul anilor 1880, la puțină vreme după ce Futabatei și-a început traducerile din rusă, iar în 1890 își publică primul roman, *Maihime* (*Dansatoarea*), bazat pe experiențele sale personale și numit de el un *Ich-Roman*, „roman la persoana întâi". *Dansatoarea* este povestea unui student japonez în Germania, Toyotarō, care are o legătură cu o tânără nemțoaică, pe care finalmente o părăsește pentru a se reîntoarce acasă și a accepta un post oficial în administrația Meiji. În anumite privințe, Toyotarō reprezintă exact opusul lui Bunzō, pateticul erou al lui Futabatei din *Nori în derivă*. În timp ce Bunzō, un ratat în competiția de avansare în carieră într-o Japonie aflată în rapidă modernizare, își vedea amenințată speranța de fericire prin iubire, Toyotarō respinge dragostea pentru ambiția personală.

Romantismul, care a influențat mulți romancieri și poeți din perioada de până la Războiul Ruso–Japonez, a făcut loc la scurtă vreme mișcării mai bine conturate a naturalismului. Stimulați mai cu seamă de scrierile lui Zola și ale lui Maupassant, naturaliștii s-au întemeiat pe premisa – provenită din pozitivismul filozofic european al secolului al XIX-lea – că omul și societatea pot fi descriși în mod realist, științific, pe baza observării minuțioase și a înregistrării obiective a celor mai mărunte și mundane aspecte ale comportamentului uman. Cu toate acestea, autorii naturaliști japonezi au fost aspru criticați din cel puțin două motive majore: mai întâi, spre deosebire de naturaliștii europeni, ei se concentrau aproape în totalitate asupra individului și nu făceau decât puține încercări de a-l integra într-o perspectivă socială mai amplă; în al doilea rând, întemeindu-se ferm pe propriile lor experiențe pentru a descrie viața așa cum este cu adevărat, se făceau vinovați de un imens egoism. Cu toate că pot fi criticați pentru modul de abordare și metodele folosite, naturaliștii au tratat desigur

cu mult curaj tema care a exercitat cea mai mare fascinație asupra romancierilor japonezi moderni: viața psihologică și emoțională profundă a individului.

Legământul călcat (*Hakai*) de Shimazaki Tōson (1872–1943), publicat în 1906, e considerat primul roman naturalist din Japonia. Shimazaki, convertit la creștinism, publicase anterior poezie romantică în revista *Bungakukai*, iar afirmarea lui ca deschizător de drumuri în școala naturalistă sugerează că, în ciuda marilor diferențe dintre cele două mișcări în Europa, romantismul și naturalismul au tendința de a se contopi în Japonia, mai ales prin accentuata lor perspectivă egocentrică asupra individului. *Legământul călcat* îl are ca personaj principal pe Ushimatsu, membru al *eta*, clasa socială paria japoneză; el i-a jurat tatălui său că nu-și va dezvălui niciodată originile. Chiar și după ce-și termină studiile și devine profesor, Ushimatsu își păstrează secretul, în pofida unui crescând sentiment de culpabilitate că ar trebui să vorbească și să se alăture altora, care luptă pentru atingerea egalității sociale pentru *eta*. În cele din urmă, el decide să-și dezvăluie identitatea; dar, în loc să se alăture luptei pentru drepturile minorităților din Japonia, el acceptă oferta unei slujbe la o fermă în Texas aparținând unui alt expatriat *eta*. Spre deosebire de cele mai multe alte romane naturaliste, *Legământul călcat* tratează despre o problemă socială majoră, deși orice mesaj ce ar putea deriva din modul în care Shimazaki o abordează este în mare parte alterat de sfârșitul improbabil pe care l-a imaginat.

Tayama Katai (1871–1930) a fost al doilea mare scriitor din școala naturalistă, iar romanul său din 1907, *Plapuma* (*Futon*), a fost prima operă pur autobiografică din genul romanului la persoana întâi. Abordând nefericita poveste de dragoste dintre un romancier și tânăra sa elevă, *Plapuma* a fost, pentru acea vreme, o dezvăluire deosebit de îndrăzneață a relațiilor intime dintre un bărbat și o femeie. Pentru Tayama, confesiunea personală era cea mai valabilă științific și „sinceră" dintre tehnicile literare; iar din perspectiva conștiinciozității cu care a aplicat-o de-a lungul întregii sale cariere, el a incarnat, mai mult decât oricare alt romancier, spiritul adevărat al naturalismului japonez.

Deși alți autori au început să reacționeze împotriva naturalismului la puțină vreme după ce a fost definit și lansat – în anii imediat următori Războiului Ruso–Japonez – ca mișcare literară de către Shimazaki și Tayama, ei au împărtășit de fapt cu scriitorii naturaliști importanta dorință comună de a se elibera de constrângerile morale din

societatea japoneză și de a investiga după voie originile comportamentului omenesc. „Esteții" sau „decadenții" este numele sub care a devenit cunoscut grupul de autori din care făceau parte Nagai Kafū (1879–1959) și discipolul său, Tanizaki Junichirō (1886–1965). Însă, în vreme ce naturaliștii se declarau științific interesați de toate aspectele vieții, oricât de neînsemnate ar fi ele, esteți asemenea lui Kafū și Tanizaki erau preocupați în mod explicit de cele mai nesănătoase, hedoniste și chiar bizare modele de comportament uman.

Nagai Kafū a petrecut anii 1903–1908 în Statele Unite și Franța. Principala sa reacție în Statele Unite pare să fi fost un ușor dezgust față de caracterul materialist al vieții americane, așa cum l-a văzut el. În Franța, în schimb, plăcerile vieții pariziene au intensificat sentimentul ce va deveni cel mai persistent în scrierile sale: nostalgia după comportamentul elegant și cultivat estetic din trecut.

Întors în Japonia, habitatul natural al lui Kafū a devenit lumea interlopă, iar dorința care l-a călăuzit a fost aceea de a recupera ce se mai putea din vechiul stil de viață al „lumii plutitoare" din Edo. Ca și ceilalți esteți japonezi, era obsedat de femei – mai ales de tipul gheișei cântând la *samisen* – și de voluptuoasele plăceri pe care le puteau ele oferi. Mereu nostalgic și senzual, Kafū pare să fi căutat neîncetat să evadeze din realitatea societății japoneze moderne. Deși și-a exprimat în particular tulburarea și indignarea față de severitatea cu care guvernul i-a suprimat pe anarhiștii acuzați în 1910 de complot împotriva împăratului Meiji, pare puțin probabil ca fuga sa de realitate să fi fost cauzată de vreo profundă deznădejde resimțită în urma restricțiilor impuse libertății personale în Japonia. Dimpotrivă, Kafū, robul propriului temperament, și-a căutat idealurile și și-a urmărit fantasmele în trecut. După cum spune Edward Seidensticker: „Clădirile trebuiau să fie în ruine, culturile – bolnave și pe moarte, dacă nu moarte deja, ca el să le poată admira cu adevărat."[4]

Unul dintre cele mai frumoase omagii pe care Kafū le aduce lumii agonizante a vechiului Tokyo este micul roman elegiac *Râul Sumida* (*Sumidagawa*, 1909). E povestea lui Chokichi și a maturizării sale. Creșterea lui Chokichi este, pentru Kafū, un fenomen trist prin natura sa, deoarece prețul împlinirii e trecerea timpului. Marea mâhnire a lui Chokichi odată cu trecerea tinereții este pierderea dragei sale, vândută – nu total împotriva propriei voințe – pentru a deveni gheișă. Chokichi însuși visează să devină actor de teatru *kabuki* clasic și să recreeze în viață fantasmele poveștilor tradiționale din trecut. Iată un pasaj care evocă în mod tulburător nu doar intensitatea aspirației

lui Chokichi, ci și atașamentul deosebit al lui Kafū față de orașul care i-a câștigat întreaga afecțiune:

> Chokichi a remarcat întâmplător pe una dintre casele din împrejurimi o tăbliță cu numele străzii. Își aminti de îndată că era chiar strada despre care se vorbea în *Calendarul florilor de prun*, carte pe care o citise cu pasiune cu puțină vreme în urmă. Oh, suspină el, să fi trăit nefericiții îndrăgostiți pe o stradă atât de întunecată și sinistră? Unele case aveau împrejmuiri de bambus exact ca în ilustrațiile cărții. Bambusul era uscat, iar tulpinile erau roase la bază de insecte. Chokichi își zicea că s-ar destrăma de cum le-ar atinge. O salcie pipernicită își sprijinea crengile abia înverzite pe bolta de șindrilă a unei porți. Pe sub o astfel de poartă trebuie să fi trecut gheișa Yonehachi când, într-o după-amiază de iarnă, s-a dus să-l vadă în taină pe Tanjiro cel bolnav. Și într-o odaie dintr-o astfel de casă trebuie să se fi aflat celălalt erou, Hanjiro, care, depănând într-o noapte ploioasă povești cu stafii, a îndrăznit să prindă pentru prima oară mâna iubitei sale. Pe Chokichi îl cuprinse o ciudată vrajă și tristețe. De această ursită se voia stăpânit: blândă, domoală, neașteptat de rece și indiferentă. Pe măsură ce aripile închipuirii sale își luau zborul, cerul de primăvară părea mai albastru și mai larg decât altădată. A prins din depărtare sunetul fluierului coreean al unui vânzător de dulciuri. Ecoul sunetului de fluier în acest loc neașteptat, zicându-și strania melodie pe ton grav, stârnea în el o stare de melancolie greu de descris în cuvinte.[5]

Dar mama văduvă a lui Chokichi (care preda o formă clasică de recitare dramatică) și unchiul său (un maestru de *haiku*) – două umbre ale trecutului – încearcă să-l convingă să nu intre în teatru, ci să rămână la școală. Disperat, Chokichi își neglijează sănătatea și se îmbolnăvește de febră tifoidă. Pe acest ton melancolic se termină cartea, deși ni se dau speranțe că unchiul îl va ajuta de-acum pe Chokichi să urmeze cariera de actor. Reflectând la propriul său trecut, unchiul își dă seama că pentru Chokichi, ca și pentru el însuși, profesarea uneia dintre artele clasice, precum *haiku* sau *kabuki*, e de preferat alternativei moderne de viață extenuantă în afaceri.

Tanizaki Junichirō a fost un scriitor mult mai viguros și polivalent decât Nagai Kafū. Spre deosebire de Kafū, care era obsedat de viața pe cale de dispariție a orașului Edo, Tanizaki a scris cărți pe o mare varietate de subiecte. Unele, bunăoară, sunt plasate în trecutul îndepărtat al Japoniei, în vreme ce altele sunt narațiuni intime, deseori cu pronunțat caracter erotic; iar altele – precum capodopera sa, *Sasame yuki* (*Ninge ușor*)[6] – sunt evocări ale societății japoneze. Pentru mulți cititori, Tanizaki a fost cel mai decadent dintre scriitorii decadenți, părere pe care și-au format-o pe baza comportamentului pronunțat masochist, sexualmente pervers al multora dintre personajele sale.

Eroii lui Nagai Kafū, în cea mai mare parte, n-au făcut decât să folosească femeile ori au profitat de plăcerile pe care le ofereau ele; în scrierile lui Tanizaki însă, bărbații se prostituează de bunăvoie și-și vând trupul spre lauda frumuseții feminine. Acest aspect e poate cel mai vizibil în tema recurentă a fetișismului picioarelor. În ultimul – deși nu și cel mai bun – roman al său, *Jurnalul unui bătrân nebun* (*Fūten rōjin nikki*), el descrie patima unui bătrân bolnăvicios, veștejit și impotent pentru nora sa, fostă dansatoare de cabaret care îi face pe plac în schimbul unor favoruri bănești. Bătrânul este îndrăgostit în special de picioarele fetei, și chiar plănuiește să le ia amprenta pentru a le pune pe piatra sa tombală, pentru a fi astfel mortificat pe vecie sub ele.

O altă temă centrală din opera lui Tanizaki e cunoscutul conflict dintre Orient și Occident. Pentru ceilalți japonezi, era vorba despre un conflict între concepții filozofice sau între spiritualismul oriental și materialismul occidental; pentru Tanizaki însă, se pare că acesta era în primul rând de ordin estetic. În scrierile sale de debut, a fost, după cum singur o va regreta mai târziu, excesiv de copleșit de Occident și modernitatea acestuia. Pe măsură ce se apropia de vârsta de mijloc, el a început să reevalueze și să aprecieze din nou farmecul Japoniei tradiționale. Consecvent constantei sale preocupări pentru femei, Tanizaki a tratat cel mai eficient problema întâlnirii dintre valorile orientale și cele occidentale în romane precum *Unii preferă urzicile* (*Tade kuu mushi*, 1928)[7], în care un bărbat aparent occidentalizat, nefericit în căsnicie și obișnuit să caute satisfacții trupești la o prostituată eurasiană, se simte din ce în ce mai atras de afectuoasa feminitate de modă veche a unei frumoase din Kyoto, care este amanta socrului său. Pentru acest bărbat, Kaname, amanta O-hisa, deși abia trecută ea însăși de vârsta adolescenței, reprezintă pacea atemporală a trecutului, care ar putea prea bine sluji la dispariția perplexităților și incertitudinilor vieții moderne. Una dintre pasiunile concrete ale socrului (numit „bătrânul") este teatrul de marionete, iar comparația dintre O-hisa „cea ca o păpușă" și marionetele *bunraku* este continuu prezentă. De pildă, participând, la începutul cărții, la un spectacol teatral împreună cu bătrânul și iubita lui, Kaname „o privi pe O-hisa. Chipul ei era ușor întors, astfel încât i se vedea linia rotundă, vag molatică a obrazului, asemănătoare celei a unei curtene dintr-o pictură de rulou. Îi compară profilul cu cel al păpușii Koharu. Ceva din expresia ei molcomă și somnolentă l-a dus cu gândul la faptul că cele două nu se prea deosebesc una de cealaltă"[8]. Mai târziu, cum viața conju-

gală continuă să i se deterioreze, Kaname este invitat de bătrân să meargă cu el și cu O-hisa într-un pelerinaj la insula Awaji din Marea Interioară, loc faimos pentru teatrul provincial de păpuși. Bătrânul intenționează nu doar să-i urmeze pe pelerini și să asiste la spectacole, ci și să cumpere o marionetă, produsul unui meșteșug pe cale de dispariție. Kaname, omul modern, cade întru totul pradă anticului farmec al insulei Awaji și stilului de viață la fel de vechi al tovarășilor săi de drum:

> Bătrânul se întorsese cu oarecare regret mai devreme de la *Muntele Imose*, piesa zilei, el și O-hisa petrecându-și seara, de la ora nouă la douăsprezece, cufundați în imnuri și sutre. Imnul punea stăpânire pe mintea lui Kaname alternativ cu imaginea lui O-hisa: cum și-a început dimineața, ajutată de hangiu să-și pună sandalele de pai, cu încheieturile mâinilor și gleznele legate cu mătase albă, strălucitoare, după obiceiul pelerinilor. El venise cu ei pentru o seară, unică seară ce se transformase în două, apoi în trei seri. Parțial, desigur, spectacolele de marionete au fost cele care l-au reținut, dar, fără îndoială, în parte și interesul său față de relația dintre bătrân și O-hisa. O femeie sensibilă, o femeie cu idei nu putea deveni, cu anii, decât mai plictisitoare și mai puțin atrăgătoare. Astfel încât, firește, e mai bine să te îndrăgostești de o femeie pe care s-o poți iubi ca pe o păpușă. Kaname nu-și făcea iluzii privind talentul său de a urma exemplul bătrânului; când se gândea însă la treburile din propria familie, la acea neschimbătoare fizionomie atotștiutoare și la nesfârșitele neînțelegeri, viața bătrânului la Awaji – fixat ca o păpușă pe scenă, însoțit de o păpușă și aflat în căutarea unei vechi păpuși de cumpărat – părea să sugereze o adâncă pace sufletească, la care ajunsese fără inițiere și fără trudă. De-ar putea și el să-i urmeze exemplul, gândi Kaname.[9]

Unul dintre cei mai mari scriitori de la sfârșitul perioadei Meiji și începutul perioadei Taishō, care n-a aparținut nici unei mișcări sau școli literare, este Natsume Sōseki (1867–1916). Sōseki s-a specializat în literatura engleză la Universitatea Imperială din Tokyo și a studiat în Anglia între 1900 și 1903. A predat apoi pentru o scurtă perioadă la universitate ca succesor al lui Lafcadio Hearn, dar și-a dedicat cea mai mare parte a timpului în ultimii săi ani de viață unei prolifice cariere de romancier, ce i-a asigurat înalta poziție pe care o deține în literatura japoneză modernă.

Marile teme ale lui Natsume Sōseki au fost singurătatea și izolarea omului, în special ale intelectualului japonez al epocii sale, pe care societatea îl văduvise, în deceniile din urmă, de o mare parte a tradiției autohtone, preluând într-o asemenea măsură fațada științifică și industrială a Occidentului, încât se aruncase într-o adâncă prăpastie spirituală. Sōseki e cel de la care auzim strigătul cel mai îndurerat

pentru eșecul „principiilor morale ale Orientului" de a ține pasul cu „tehnologia Occidentului" în procesul de modernizare a Japoniei. Omul este prin natura sa o ființă izolată, dar cât de chinuitor e calvarul singurătății sale când o tehnologie impersonală și străină distruge structura însăși și continuitatea societății în care trăiește!

Ocupându-se de subiectul egoului solitar al omului, Sōseki a folosit tehnica confesională familiară a autoanalizei „fictive", atât de agreată de autorii japonezi moderni. În romanele sale cele mai reușite, bunăoară *Kokoro* (1914), impactul unei astfel de analize are o intensitate aproape copleșitoare. *Kokoro* este povestea prieteniei dintre un tânăr și un om mai în vârstă (la care se face referire cu apelativul japonez plin de respect Sensei, adică „Magistrul"). Pe măsură ce ni se dezvăluie prietenia dintre cei doi aflăm că o sumbră tragedie se ascunde în trecutul Magistrului, tragedie ce și-a pus asupra lui amprenta unei viziuni existențiale totalmente disperate și mizantropice. Cea de-a doua parte a cărții este de fapt un roman în roman, prezentat sub forma unei scrisori pe care Sensei o scrie tânărului și în care mărturisește povestea trecutului său. Este relatarea unei povești despre un triunghi amoros, în care Sensei e copleșit de un sentiment de vinovăție pentru, crede el, a-și fi trădat prietenul și rivalul și a-l fi împins la suicid. Mai târziu însă, Sensei ia în considerare posibilitatea ca prietenul său (numit doar K) să fi avut un motiv și mai disperat de a se sinucide decât eșecul în dragoste:

> Mă întrebam: „Să se fi sinucis oare fiindcă idealurile lui sfidau realitatea?" Nu mă puteam însă încredința că prietenul K alesese moartea pentru un astfel de motiv. În cele din urmă, mi-am dat seama că e cu putință să-l fi chinuit o singurătate la fel de îngrozitoare ca a mea și că, vrând să scape cât mai repede de ea, s-a sinucis. Spaima a pus din nou stăpânire pe mine. De atunci, vântul înghețat al presentimentului că păsisem pe același drum cu K mă biciuia din vreme-n vreme și mă-ngheța până la os.[10]

De fapt, Sensei își ia viața după ce încheie scrisoarea-confesiune către tânărul său prieten. Și o face într-un moment, în anul 1912, de mare suferință deopotrivă pentru el și pentru poporul japonez:

> ...la mijlocul verii, împăratul Meiji a murit. Simțeam că spiritul epocii Meiji începuse odată cu împăratul și se sfârșise cu el. Mă copleșea sentimentul că eu și toți ceilalți, crescuți în acea perioadă, eram lăsați de-acum în urmă, să viețuim ca niște anacronisme.[11]

Chiar când cortegiul funerar al împăratului Meiji părăsea palatul imperial din Tokyo, țara a fost zguduită de vești senzaționale. Genera-

lul Nogi Maresuke (1849–1912), erou al Războiului Ruso–Japonez, se sinucisese împreună cu soția sa. Ceea ce conferea informației un caracter ieșit din comun era că generalul se spintecase în străvechea tradiție *junshi* a samurailor, pentru a-și urma stăpânul (împăratul) în moarte. Cu cuvintele lui Carol Gluck: „La aflarea veștii, părea cu neputință ca una dintre cele mai cunoscute personalități ale vieții naționale din epoca Meiji să fi comis *junshi*. [...] Într-o națiune aflată în toiul celebrării solemne a modernizării sale, cel mai de seamă soldat al ei... a urmat un obicei ce fusese interzis de shogunatul Tokugawa, ca depășit, în 1663."[12]

Pentru unii, moartea lui Nogi merita cea mai mare admirație, ca dramatică readucere în memorie a valorilor trecutului, ce păreau să se fi pierdut în cursa modernizării. Printre cei mai profund afectați se afla Mori Ōgai, care, cu începere din acea perioadă, s-a consacrat mai cu seamă elaborării de lucrări despre istoria Japoniei. Astfel încât, în cultura populară, Nogi a ocupat imediat un loc de frunte în panteonul tinerilor eroi ai Japoniei, alături de luptătorul loialist din secolul al XIV-lea Kusunoki Masashige și de cei patruzeci și șapte de *rōnin*-i. Alții, pe de altă parte, au socotit *junshi* la care a recurs Nogi ca pe o umilință națională care contrazicea tot ce se realizase în perioada Meiji. Pentru romancierul Shiga Naoya, despre care vom discuta curând, Nogi a fost „un nebun stupid" (*baka na yatsu*)[13]. Foarte probabil, mulți japonezi aveau sentimente ambivalente față de Nogi. Cum spune un jurnalist, „Deși emoțional ne exprimăm cel mai mare respect [pentru generalul Nogi], rațional regretăm că nu putem să-l aprobăm. Nu putem decât să sperăm că gestul lui nu va umbri pentru multă vreme viitorul moralității noastre naționale"[14].

Să nu credem că toți scriitorii de la sfârșitul perioadei Meiji și de la începutul perioadei Taishō erau pesimiști sau sceptici cu privire la valorile unei Japonii moderne. Dimpotrivă, un nou grup de autori – cunoscut sub numele de „Mesteacănul alb", după titlul revistei *Shirakaba*, pe care au început s-o publice din 1910 – își făcuse apariția pentru a exprima puncte de vedere pozitive și optimiste despre direcția pe care o urma societatea japoneză, mai potrivite cu apariția democrației Taishō. Scriitorii din gruparea „Mesteacănul alb" erau în cea mai mare parte tineri din familii marcante; într-adevăr, liderul lor nominal, Mushanokōji Saneatsu (1885–1976), descindea din aristocrația de la Kyoto. Se considerau cosmopoliți a căror menire era mai degrabă promovarea artei internaționale decât pur și simplu a celei naționale. Mushanokōji se număra printre cei care fuseseră prea puțin

impresionați de pretinsa semnificație a sinuciderii lui Nogi ca reafirmare a spiritului vital care impregnase în mod tradițional viața și cultura Japoniei.

Scriitorii *Shirakaba* s-au opus concepției excesiv de sumbre și stilului greoi, pe care le considerau drept caracteristici ale naturaliștilor. În locul acestei abordări, ei și-au afirmat propria credință în valoarea pozitivă a individualismului și nădejdea că ea se va afirma în Japonia, ca și pretutindeni. Ei aveau, de asemenea, tendința de a propovădui un umanism tolstoian, cochetând într-o măsură sau alta cu idei de egalitate socială. Mushanokōji a mers chiar până la a înființa în Kyushu, în 1919, un „sat nou", ai cărui locuitori urmau să trăiască într-o pace idilică și o obștească frăție. În general însă, umanismul scriitorilor din gruparea „Mesteacănul alb", protejați de statutul lor social elitist, era mai mult de ordin intelectual decât practic. Susținerea cea mai puternică pentru o schimbare socială radicală a venit în această perioadă din partea grupului de scriitori proletari format la începutul anilor 1920, odată cu instituirea marxismului în Japonia.

Pe lângă preocupările lor pur literare, scriitorii din gruparea „Mesteacănul alb" erau activi – prin intermediul revistei lor *Shirakaba* – în promovarea artelor vizuale în manieră apuseană. Era epoca unor mișcări artistice radical noi în Occident, mergând de la expresionism la fauvism și cubism, iar artiștii japonezi întorși de la studii în Franța și în alte țări europene au făcut cunoscute la ei în țară aceste mișcări, dar nu neapărat într-o ordine coerentă. Arta în stil occidental prinsese până la această dată rădăcini ferme în Japonia, având la dispoziție chiar și un departament oficial la nivelul Ministerului Educației ce răspundea de organizarea expozițiilor naționale de artă. Unul dintre susținătorii importanți ai acestui departament a fost Kuroda Seiki, pictorul de orientare impresionistă care, după cum am remarcat, contribuise activ în ultimii ani ai secolului al XIX-lea la răspândirea artei occidentale în Japonia. Asemenea omologilor lor europeni contemporani, artiștii instituționali din Japonia au fost șocați de radicalismul extrem – bunăoară, de utilizarea fauvistă a culorilor brute, „barbare" și de reducerea cubistă a artei la linii și planuri geometrice – și au căutat să excludă lucrări bazate pe astfel de tehnici și principii din expozițiile naționale patronate de Ministerul Educației. Reacția artiștilor de avangardă japonezi a fost de a se retrage din afilierea la establishment și de a alege căi personale de afirmare, formând asociații pentru studiu și organizare de expoziții.

În istoria artei occidentale, perioada critică de tranziție de la impresionismul secolului al XIX-lea la mișcările radicale care s-au ramificat în arta modernă din secolul XX a fost marcată de pictura postimpresioniștilor: Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Aceștia recunoscuseră limitele impresionismului, care se concentra mai cu seamă pe chestiunile optice și pe „redarea naturii așa cum este ea văzută în realitate", și au căutat, prin metode personale, un conținut sau un sens nou în artă, altele decât pura reprezentare picturală. Astfel, opera lui Cézanne a dus la cubism, cea a lui Van Gogh la expresionism, iar a lui Gauguin la diferite forme de primitivism (inclusiv fauvism).[15] Artiștii și intelectualii de avangardă japonezi de la începutul secolului XX nu erau prea sensibili la deosebirile dintre o școală sau o mișcare artistică apuseană modernă sau alta. Ei par să fi reacționat mai degrabă la anumite opere de artă și, mai ales în cazul postimpresioniștilor, la artiștii înșiși. Individualismul intransigent al unor personalități ca Van Gogh sau Gauguin și faptul că erau gata, pentru a-și urma idealurile personale, să refuze orice convenție artistică și socială i-au impresionat profund pe admiratorii lor japonezi. Un astfel de individualism – neobișnuit în Occident și aproape total străin tradiției nipone – i-a atras în mod deosebit pe cei din gruparea „Mesteacănul alb", cu sentimentele lor cosmopolite, și a fost una dintre temele cele mai promovate în eseurile despre artă ce apăreau în revista *Shirakaba*.

Un scriitor de importanță majoră asociat cu gruparea „Mesteacănul alb" – deși nu avea în comun cu Mushanokōji decât faptul că erau prieteni de o viață – este Shiga Naoya (1883–1971). Reputația deosebită a lui Shiga se bazează pe o producție literară destul de redusă, alcătuită mai cu seamă din nuvele și un roman de mare întindere, cu titlul *Trecerea nopții întunecate* (*Anya kōro*)[16]. Acesta din urmă este însă o capodoperă, probabil cea mai reușită creație japoneză din categoria romanului la persoana întâi.

Principalul subiect al lui Shiga a fost invariabil propria persoană. Așa cum subliniază un bine-cunoscut critic japonez: „...nimeni n-a abordat cu atâta scrupulozitate ca el tehnica romanului personal (*shishōsetsu*, romanul la persoana întâi), în care logica vieții cotidiene devine logica creației literare"[17]. Această idee a logicii vieții cotidiene poate fi observată în *Trecerea nopții întunecate*, care n-are intrigă în sensul propriu al cuvântului, ci este pur și simplu nararea a câțiva ani din viața unui tânăr scriitor, Kensaku. Împrejurările și evenimentele din carte nu sunt identice cu cele din viața lui Shiga, dar sunt asemănătoare; iar personajul Kensaku, după cum afirmă William Sibley în

monografia sa *Eroul lui Shiga*, este prototipul personajului principal masculin din toate scrierile lui Shiga.

Asemenea lui Shiga însuși, Kensaku nu este în mod special un intelectual. El este mai degrabă o persoană absorbită de propriile sentimente – de temeri, presimțiri și fantasme. Are sumbre bănuieli, bunăoară, despre nașterea sa, care se dovedesc întemeiate când fratele său îi dezvăluie că presupusul său părinte nu e cu adevărat tatăl său; are amintiri incestuoase despre mama sa, care murise când el era copil; este cuprins de neliniște când soția sa, aproape accidental, are o scurtă aventură cu vărul ei. Frământările privind infidelitatea soției duc la un incident șocant într-o gară. Din cauza lui Naoko, soția lui Kensaku, cei doi ajung târziu în gară, iar Kensaku, cuprins de furie, se repede și sare în tren în timp ce acesta se pune în mișcare:

> ...Naoko a luat-o la fugă pe lângă tren, spre ușa unde stătea Kensaku. Trenul nu înainta mai repede ca un om aflat în mișcare.
>
> — Proasto! strigă Kensaku. Du-te acasă!
>
> — Dar pot să mă sui! Dacă-mi dai mâna, pot să urc fără nici o problemă! Ea trebuia să alerge mai repede acum, ca să se țină după tren. Se uită la Kensaku cu o privire rugătoare.
>
> — E prea periculos! Du-te acasă!
>
> Naoko, nevoind să se lase păgubașă, se prinse de mâner. Pe jumătate trasă de tren, ea reuși în cele din urmă să pună un picior pe treaptă și apoi să urce. Chiar în acea clipă, mâna liberă a lui Kensaku scăpă, ca într-o acțiune reflexă, și o lovi pe Naoko în piept. Ea căzu pe spate, se rostogoli sub efectul impulsului, apoi rămase nemișcată, cu fața-n sus.[18]

Naoko e rănită ușor, dar Kensaku rămâne să se întrebe ce soi de demon a pus oare stăpânire pe el și l-a îndemnat să facă un lucru atât de înfiorător:

> Nu putu găsi nici un răspuns, decât că avusese un soi de criză. Fusese norocos că lui Naoko nu i se-ntâmplase nimic grav. Viitorul relației lor în urma faptei sale? – nici nu-ndrăznea să se gândească.[19]

Perioada Taishō, în general, și anii ce au urmat Primului Război Mondial, în special, au fost martorii apariției unei adevărate culturi de masă sau populare în Japonia. Progresele înregistrate în dezvoltarea transportului public, a comunicațiilor, a educației superioare, a activității editoriale și jurnalismului s-au aflat printre factorii care au contribuit la sporirea posibilităților, mai cu seamă pentru orășenii din clasa de mijloc, de a lua parte la o nouă „viață culturală" modernizată. Asemenea multor mișcări în interesul civilizației și culturii din prima parte a epocii Meiji, numeroase aspecte ale acestei preocupări de viață

culturală de după Primul Război Mondial par să fi fost ceva mai mult decât frivole imitații ale obiceiurilor și modelor occidentale. Adăugarea a una sau două camere decorate și mobilate în stil occidental putea, de pildă, să transforme o simplă casă într-o „locuință culturală". Iar, în timp ce „fetele moderne" puteau fi văzute plimbându-se în cartierul Ginza cu părul permanent și tivul scurtat, „băieții moderni" aveau părul „dat pe spate" și ochelari cu rama neagră marca Harold Lloyd (fig. 67). Chiar și marele cutremur din 1923, care a făcut prăpăd în orașul Tokyo, a ajutat, ironia sorții, la progresul culturii populare; căci în procesul de reconstrucție a localității s-a avut în vedere sporirea numărului de baruri, cafenele și alte locuri de petrecere a timpului liber și de divertisment, unde generația „modernă" putea să se întâlnească și să „socializeze".

Spre deosebire de epoca civilizației și culturii, când Occidentul a reprezentat un fel de captivantă, dar tulburătoare utopie și când relativ puțini oameni puteau beneficia cu adevărat de ea, evoluția culturii

Fig. 67. Portretul unei „fete moderne" (*moga*) din perioada Taishō, de Wada Seika, anii 1930 (*Academia de Arte din Honolulu, achiziție din 1994* [7544.1])

de masă în anii 1920 a influențat realmente (prin definiție) toată Japonia și a dat, de asemenea, naștere în spiritul japonez unei perspective mai cosmopolite și unui mai puternic simțământ internaționalist, pe care nu-l avusese niciodată înainte. Poate că cel mai mare stimulent pentru acest sentiment internaționalist a fost avântul pe care l-au cunoscut în această perioadă sporturile străine. Baseballul american a devenit manie națională și așa a rămas și în Japonia zilelor noastre, iar sporturile de agrement, precum golful și tenisul, au câștigat și ele în popularitate. Mai mult decât atât, atleții japonezi s-au făcut remarcați la competițiile olimpice. Performanțele înotătorilor japonezi la Jocurile Olimpice de la Paris din 1924 au deschis calea construirii unei serii de bazine de înot în școlile de stat.

Deși nu totdeauna folosit în scopuri educative, fonograful și radioul au contribuit foarte mult la noua răspândire a culturii, mai ales prin punerea pentru prima oară la dispoziția tuturor japonezilor a muzicii occidentale. Printre *interi*, „intelectuali", devenise la modă să se discute, bunăoară, despre meritele interpretative ale unui Kreisler sau ale unui Caruso.

Literatura a participat și ea la lărgirea perspectivelor culturii de masă, iar activitatea scriitoricească din perioada următoare Primului Război Mondial a fost remarcabilă prin diversitate. Dacă se poate vorbi de un sentiment comun printre scriitorii anilor 1920, acesta a devenit și mai explicit decât înainte vreme prin individualism.[20] Aceasta a fost perioada de strălucire a democrației Taishō și a ideologiei liberale de factură occidentală în Japonia, când mulți scriitori au căutat în mod sincer să-și pună întrebări fundamentale despre individ într-o societate modernă. Și totuși societatea japoneză rămânea în mare măsură neindividualistă, mulți scriitori, ca și precursorii lor din școala naturalistă, părând să se intereseze mai mult de *individ* (*kosei*) decât de *individualismul* autentic (*kojin-shugi*). Genul dominant al romanului, cel la persoana întâi, rămăsese, înainte de toate, modalitatea principală de explorare mai curând a egoului individual (de obicei al autorului) și a particularităților lui decât a relațiilor sale cu societatea în general.

Încă din cele mai vechi timpuri, japonezii au arătat un viu interes pentru povești ciudate și macabre și au acumulat o bogată literatură de acest gen; aceste povești erau preluate din numeroase surse, inclusiv din legende chinezești despre miracole budiste și din narațiuni autohtone. În epoca modernă, autorul care a făcut apel în cea mai mare măsură la genul de povestiri bizare și macabre este Akutagawa Ryūnosuke (1892–1927). Tânăr bolnăvicios, dar intelectualmente precoce,

Akutagawa a obținut rezultate strălucite de-a lungul întregului său parcurs școlar, ceea ce i-a îngăduit obținerea, în 1916, a diplomei de absolvent al Facultății de Literatură Engleză din cadrul Universității Imperiale din Tokyo. Atât de vaste erau cunoștințele de literatură și erudiția lui (mai cu seamă în filozofie) privind China, Japonia și Occidentul, încât unul dintre contemporanii săi chiar l-a declarat drept omul cu cele mai vaste lecturi din generația sa.[21] Akutagawa și-a publicat prima nuvelă într-o revistă literară în 1914, urmând ca pentru restul scurtei sale vieți să se concentreze mai ales asupra acestui gen literar. Un recent comentator a sugerat cu privire la opera lui Akutagawa că artistul european care i-ar fi putut ilustra cel mai bine scrierile ar fi fost Aubrey Beardsley. Ca și Beardsley, Akutagawa avea „o tehnică fără pereche", furniza „o abundență de detalii decorative" și „iubea mult grotescul".[22]

Modul fascinant în care Akutagawa tratează vechi povești, utilizate drept materie pentru narațiunile sale, constă nu doar în stilul narativ viguros în care le prezintă, ci și în excepționala sa ingeniozitate de a sonda adâncimi psihologice – deseori surprinzând în mod bizar – ce se pot afla dincolo de învelișul narațiunii. Akutagawa este cel mai bine cunoscut în Occident prin nuvela *Rashōmon*, despre care vom discuta în capitolul următor, când ne vom referi la versiunea ei cinematografică, realizată de Kurosawa după cel de-al Doilea Război Mondial. Acum, aș dori să exemplific literatura lui Akutagawa prin *Kesa și Moritō* (*Kesa to Moritō*, 1918), povestea medievală a unui samurai, Moritō, a cărui pasiune pentru deja căsătorita frumusețe Kesa de la Curte are drept urmare înfricoșătoarea faptă a uciderii ei involuntare.[23] Nuvela lui Akutagawa prezintă punctul culminant al poveștii: Moritō, orbit de iubire, a forțat-o pe Kesa să fie de acord să aranjeze lucrurile în așa fel încât el să-i ucidă soțul noaptea, în timp ce acesta doarme; de fapt, Kesa se culcă în locul soțului ei, și astfel rezolvă groaznica dilemă în care se afla, lăsându-l pe Moritō s-o ucidă pe ea în locul lui. Dar Akutagawa lansează posibilitatea ca gândurile celor doi îndrăgostiți despre noaptea aceea să fi fost mult diferite față de ce ne-am putea noi imagina:

> *Moritō*: M-a mânat doar dorința trupească. Nu regretul că nu m-am culcat cu ea niciodată. Era o poftă nemăsurată, brută, pe care-ar fi putut-o satisface orice femeie. Nici un bărbat însoțindu-se cu o prostituată n-ar fi fost atât de grosolan.
>
> Oricum, din astfel de motive am făcut în cele din urmă dragoste cu Kesa. Sau, mai degrabă, m-am străduit să fac. Iar acum revin la prima mea întrebare – nu, nu e nevoie să continuu să mă-ntreb dacă o iubesc sau nu. Uneori, o urăsc. Mai ales după ce se terminase totul, iar ea se lungea acolo plângând...

când o trăgeam spre mine, mi se părea mai dezgustătoare chiar și decât mine. Părul încâlcit, machiajul întins de sudoare – totul lăsa să i se vadă urâțenia sufletească și trupească. Dacă până atunci o iubisem, în acea zi iubirea mi s-a spulberat pentru totdeauna. Sau, dacă n-o iubisem, a fost ziua când mi s-a strecurat în suflet un sentiment nou, de ură. Când te gândești că-n noaptea asta, de dragul unei femei pe care n-o iubesc, am să omor un bărbat pe care nu-l urăsc!...

Disprețuiesc această femeie. Mi-e teamă de ea. O detest. Și totuși... poate fiindcă o iubesc.

Kesa: ...în cele din urmă, mi-am dat carcasa – trupul – soțului, un bărbat pe care nici măcar nu-l iubesc, un libidinos care mă urăște și mă disprețuiește! N-am fost în stare să suport îndoliata-mi singurătate a frumuseții pierdute? Încercat-am oare s-o fac dispărută în momentul de delir când mi-am îngropat fața-ntre brațele sale? Sau, de nu, să fi fost oare și eu frământată de pofte murdare ca ale lui? Chiar și numai gândul e o rușine pentru mine! O rușine! O rușine! Mai ales când mi-a dat drumul, și trupul mi-a fost liber din nou, ce dezgustată am fost!...

Sub pretextul că mă sacrific pentru soțul meu, nu vreau oare, de fapt, să mă răzbun pentru ura bărbatului față de mine, pentru batjocura, afurisita sa patimă oarbă? Da, sunt sigură. Privindu-l în față, mi-a dispărut strania bucurie a clarului de lună, iar inima mi-a înghețat de amărăciune. N-o să mor pentru soțul meu – o să mor pentru mine însămi...

Să fie oare vântul? Când mă gândesc că tot acest chin se va sfârși la noapte, simt o imensă ușurare. Mâine, lumina cea rece a zorilor va cădea pe cadavrul meu decapitat. Când îl va vedea, soțul meu – nu, nu vreau să mă gândesc la el. Mă iubește, dar eu nu pot răspunde iubirii sale. Am iubit un singur bărbat, iar în noaptea asta iubitul meu mă va ucide. Chiar și lumina lămpii e orbitoare... în acest ultim – plăcut – supliciu.[24]

Sinuciderea lui Akutagawa în 1927 în urma unei supradoze de somnifere a fost unul dintre evenimentele cele mai răsunătoare ale timpului. Suferea de multă vreme de diverse afecțiuni fizice și de crize de depresie; poate că a fost chiar schizofrenic. Cu toate acestea, evidenta preocupare față de moarte și modul premeditat în care și-a plănuit-o i-a înfiorat pe mulți, fiind tradusă mai mult drept o profundă disperare intelectuală și afectivă. În însemnarea pe care a lăsat-o când și-a luat viața, Akutagawa s-a referit doar la un sentiment de „vagă anxietate", dar alții au ales să-i interpreteze gestul, pe de o parte, în termeni sociali mai largi (bunăoară, ca protest împotriva vacuității morale a vieții din perioada Taishō și de la începutul perioadei Shōwa[25]), și, pe de altă parte, ca inevitabil rezultat final al abordării predominant negative a actului creației, observabil la atâția scriitori japonezi moderni. Dacă acceptăm această din urmă teză, pe Akutagawa îl putem socoti ca model pentru sinuciderea, în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial, a lui Dazai Osamu și Mishima Yukio.

Dacă în momentul morții lui Akutagawa exista conștiința vacuității morale în lumea literaturii, un grup de scriitori care ar trebui cel puțin creditat că a încercat s-o umple a fost cel al proletarilor de orientare comunistă. Partidul Comunist Japonez, fondat în 1922, provenea din ramura anarhosindicalistă radicală a mișcării socialiste, care s-a făcut cunoscută în primul deceniu al veacului, fiind nimicită în urma pretinsului complot din 1910 de asasinare a împăratului Meiji. Am văzut că, în ciuda condițiilor aparent favorabile dezvoltării radicalismului după Primul Război Mondial, realizările aripii stângi în ansamblu au fost modeste în Japonia. Partidul comunist mai cu seamă s-a confruntat încă de la început cu mari dificultăți. Nu cea mai mică dintre acestea a fost incapacitatea membrilor săi de a se pune de acord asupra unor chestiuni de ordin ideologic. Unii marxiști, bunăoară, afirmau că, întrucât guvernul japonez reprezintă un regim capitalist dominat întru totul de burghezie, ar trebui făcute eforturi pentru grăbirea răsturnării sale de către proletariat. Alții insistau asupra faptului că Japonia nu cunoscuse revoluția burgheză și că, înainte de a se lua în considerare luarea puterii de către proletariat, ar trebui eliminate numeroasele elemente feudale ale societății japoneze. O altă chestiune majoră pentru marxiștii japonezi era cum să interpreteze rolul imperialismului în Asia de Est. Lenin, în teza sa despre Asia Orientală, concepută în principal pentru China, a definit imperialismul drept principalul dușman al popoarelor asiatice și a apelat la comuniști să coopereze cu mișcările naționaliste ale burgheziei democrate (de pildă, Kuomintangul lui Chiang Kai-shek, în China), în vederea expulzării imperialiștilor străini. Dat fiind însă că japonezii figurau ei înșiși în acel moment printre marii imperialiști din Asia de Est, teza lui Lenin avea puțină aplicabilitate la țara lor.

Chiar dacă ar fi existat congruență la nivel ideologic, mișcarea comunistă nu avea practic nici o șansă în Japonia antebelică, deoarece sentimentele populației erau ostile, iar severitatea autorităților – în stare de veghe permanentă. Spre anii 1930, odată cu creșterea implicării Japoniei în aventurismul militar pe continent, mișcarea a fost anihilată fără milă.

În ciuda eșecului mișcării comuniste înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, marxismul s-a definit drept un credo cu un puternic mesaj intelectual pentru japonezi. Una dintre dificultățile sale majore pare să fi provenit, într-adevăr, din faptul că era monopolizată de intelectuali și nu era efectiv prezentată muncitorilor în mod practic, programatic. Între sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930, scriitorii

proletari au alcătuit școala dominantă în literatură – și, chiar dacă am putea considera acest lucru drept explicația pentru nivelul în general scăzut al literaturii de la acea vreme, el este și dovada că această școală a reușit să însuflețească imaginația anumitor persoane atât prin învățătura marxistă conform căreia relațiile sociale pot fi analizate în termeni științifici, materialiști, cât și prin visul marxist că proiectul utopic al muncitorilor e situat undeva în viitor.

Vasul-fabrică de conserve (*Kani kōsen*, 1929) a lui Kobayashi Takiji e considerată drept una dintre cele mai reușite opere ale literaturii proletare, iar un fragment din aceasta va pune în evidență genul de propagandă primitivă ce reiese inevitabil dintr-o scriitură stimulată de un asemenea zel ideologic. Cartea relatează despre o ambarcațiune comercială ce operează în largul apelor din zona Kamceatka, comandată de un căpitan neînchipuit de opresiv, căruia nu-i pasă deloc de bunăstarea și viața echipajului său. Când vasul eșuează în Kamceatka, marinarii întâlnesc un grup de ruși, dintre care unul li se adresează prin intermediul unui interpret chinez care vorbea stricat japoneza:

— Voi, desigur, n-aveți bani.
— Așa e.
— Sunteți săraci.
— Așa este.
— Deci voi proletari. Înțelegi?
— Da.

Rusul, zâmbind, începu să meargă-n sus și-n jos. Uneori, se oprea și se uita la ei.

— Bogătanul îți face așa (strângându-l de gât). Bogătanul se-ngrașă și se tot îngrașă (umflându-și burta). Voi deloc bine, voi deveniți săraci. Înțelegi? Japonia nu bine. Muncitorii – așa (își lungește fața, ca s-o facă pe bolnavul). Oamenii care nu muncesc – așa (pășind disprețuitor).

Tinerii pescari se uitau la el și se amuzau.

— Așa e, așa e, ziceau ei și râdeau.

— Muncitorii – așa. Cei ce nu muncesc – așa (repetând aceleași gesturi). Așa – nu bine. Muncitorii – așa! (de data asta, exact invers: își umflă pieptul și pășește cu mândrie). Cei ce nu muncesc – așa! (făcând pe cerșetorul neputincios). Asta – foarte bine. Înțelegi? Țara aia, Rusia. Numai muncitorii – așa! (cu mândrie). Rusia. La noi, nu-s oameni care nu muncesc. Nu – oameni vicleni. Nu – oameni care să te strângă de gât. Înțelegi? Rusia nu e câtuși de puțin țară groaznică. Ce spune lumea – doar minciună.[26]

Unul dintre mijloacele cele mai populare ale culturii de masă în anii 1920 a fost cinematograful. Primul film străin a fost prezentat în Japonia în 1894; câțiva ani mai târziu, japonezii au început să facă filme pe cont propriu; iar, până în perioada de după Primul Război Mondial,

studiourile japoneze au produs un flux constant de filme pentru a răspunde cererii crescânde a cinematografelor apărute pretutindeni în țară. Primele filme comerciale produse în Japonia nu erau mai mult decât înregistrări de producții scenice *kabuki* sau – varianta lor modernă – *shimpa*. În lipsa unor metode inovatoare, popularitatea acestor filme cu audiență a depins în mare măsură de competențele emoționale ale „naratorilor" (*benshi*) care descriau ce se vede pe ecran.

Deși puțini japonezi își mai amintesc azi de arta „naratorilor", *benshi* din epoca filmului mut erau socotiți la vremea lor drept interpreți de marcă, unii dintre ei atingând o faimă de star comparabilă cu cea a marilor actori de cinema. Nu există ceva analog unui *benshi* în istoria cinematografului apusean. Proprietarii occidentali de cinematografe au încercat în anii de început ai acestei arte să folosească naratori așezați lângă ecran, dar metoda relatării pe viu a ceea ce se petrece în imaginile lipsite de sunet nu s-a dovedit niciodată populară în rândurile publicului occidental.

Caracterizați de un cercetător drept „poeți ai întunericului" pentru rolul lor în istoria filmului japonez,[27] *benshi* aveau misiunea să explice întâmplările și acțiunea filmelor mute și, mai mult decât atât, să le insufle emoție, „să le dea viață". Un *benshi* talentat putea, în limbaj teatral, să eclipseze filmul însuși, să-i atragă pe spectatori mai degrabă spre audiere decât spre vizionarea ecranului.

Majoritatea filmelor produse pentru a răspunde cerințelor de divertisment de masă în anii 1920 aveau, în mod evident, prea puține merite artistice; multe erau *chambara*, un soi bombastic de „mânuire a sabiei" în maniera samurailor, echivalent al westernului american stereotip. Cu toate acestea, unii au căutat să creeze opere originale și au devenit deschizători de drumuri ai unei tradiții a cinematografului cu mesaj, ce a căpătat o binemeritată recunoaștere internațională în anii din urmă, mai ales pentru modul în care regizorii japonezi au folosit cinematografia ca mijloc de exprimare a rafinatelor lor gusturi estetice.

Caracteristica fundamentală a cinematografului este, în mod evident, vizualitatea sa, iar istoria filmului este, într-o largă măsură, istoria modului în care regizorii au dezvoltat metode de exploatare maximă a implacabilului realism al „ochiului camerei". Pentru japonezi, cu excepționala lor sensibilitate pentru natură și pentru existența umană dusă în consonanță, iar nu împotriva ei, cinematograful s-a dovedit un mediu artistic pe deplin concordant cu felul lor de a fi. Nicăieri nu e mai evident acest fapt ca în utilizarea timpurie a filmului de

către regizorii japonezi în vederea observației sociale în *shomin-geki* (drame populare sau domestice), care se ocupă de viața cotidiană a oamenilor obișnuiți din pătura inferioară a clasei de mijloc. Spre deosebire de cea mai mare parte a publicului altor culturi, care n-ar considera astfel de vieți interesante decât dacă sunt implicate în evenimente dramatice, japonezii par fascinați de pulsul și mersul vieților înseși. Nu e nevoie de mari crize; pentru gustul japonez e suficient să se arate cum se comportă cu adevărat oamenii împreună, și îndeosebi în contextul relațiilor familiale. Ne vom ocupa mai pe larg de tema dramei domestice în capitolul următor, când vom discuta despre filmele lui Ozu Yasujirō, cel mai de seamă regizor al genului. Putem însă vedea aici cât de potrivit este filmul – mai degrabă decât scena – pentru prezentarea de *shomin-geki*. Căci *shomin-geki* este înainte de toate un gen de dramă despre viața oamenilor, desfășurată în parametrii ei firești, parametri pe care scena nu-i poate reproduce în mod adecvat. Filmele lui Ozu au fost criticate de anumiți occidentali ca fiind prea lungi și plictisitoare. Și totuși tocmai examinarea liniștită, lipsită de grabă, a lucrurilor e cea care se adresează spectatorilor japonezi, cărora le lasă impresia că văd viața așa cum este ea în realitate, și nu prin incoerente treceri în revistă. Timpul trece, anotimpurile se schimbă, totul cu zbucium minim: iată esența vieții.[28]

Spre deosebire de înflorirea pe care a cunoscut-o cinematograful în Japonia, eforturile din primii ani ai secolului XX de a realiza un teatru sau o artă dramatică japoneză modernă (*shingeki*) n-au dat rezultate comparabile marii faime și succesului comercial al teatrului contemporan din Apus. Cele două principale curente ale mișcării *shingeki* datează de la întemeierea, în 1906, a Asociației Literare (*Bungei Kyōkai*) – unul dintre fondatorii acesteia fiind romancierul și criticul Tsubouchi Shōyō – și, în 1909, a Teatrului Liberal (*Jiyū Gekijō*) al lui Osanai Kaoru (1881–1928). Tsubouchi considera *shingeki* drept parte a tentativei globale – făcută la mijlocul epocii Meiji – de a reforma literatura și teatrul japonez în general; ne amintim, în această fază a carierei sale, în principal de experimentele lui privind combinarea unor scene din Shakespeare cu piese *kabuki* în cadrul aceluiași spectacol. Osanai și partizanii săi, pe de altă parte, au respins complet formele teatrale tradiționale japoneze, cu amestecul lor caracteristic de muzică, dans și acțiune, în favoarea teatrului reprezentațional, esențialmente „vorbit", din Occidentul modern. După cum a observat un cercetător:

> Discipolii entuziaști ai lui Osanai, care au ajuns să-și asume conducerea aproape exclusivă a lumii *shingeki* din următoarele decenii, îi considerau pe Shakespeare și pe clasicii occidentali dinainte de Ibsen la același nivel cu *nō* și *kabuki*. Ei considerau că acești autori și aceste genuri de teatru aparțin unei lumi fără legătură cu problemele vitale ale omului modern – lume în care dansul, muzica, stilul și profesionalismul actorilor pot oferi delectare de factură comercială pentru neintelectuali, dar nu dezbateri și mesajul unei noi lumi viitoare pentru intelectuali, în vederea modernizării rapide a țării.[29]

Osanai și avangarda *shingeki* au subscris cu entuziasm la mișcarea literară naturalistă, ce cunoștea maxima ei popularitate în Japonia când și-au început ei activitatea; ei sperau că aceasta le va da posibilitatea să redea cu acuratețe științifică viața, așa cum era trăită ea în realitate. Romancierul Tanizaki Junichirō – el însuși un antinaturalist – a făcut următoarea observație cu privire la avântul pe care l-a cunoscut naturalismul în epocă: „Tirania naturalismului era atât de feroce..., că orice scriitoraș de rând putea obține recunoaștere literară dacă scria o poveste naturalistă."[30] Iar un actor *shingeki* a mărturisit că naturalismul însemna atât de mult pentru el și colegii săi actori, încât ar fi fost gata să-și dea viața pentru el.[31]

Pentru Osanai, naturalismul era comparabil cu modernismul și, din dorința sa intensă de a rupe cu trecutul teatral din Japonia, le-a spus celor din mișcarea *shingeki* să „ignore tradiția" și să se consacre teatrului naturalist (adică modern) din Occident. El chiar a sugerat ca japonezii, cel puțin pentru o vreme, să-și îndrepte întreaga atenție asupra traducerii și reprezentării de piese occidentale contemporane, mai ales ale lui Ibsen, Cehov și Gorki. Dintre toți, Ibsen a devenit idolul teatrului *shingeki* al lui Osanai, iar, la întrunirile unui club consacrat studierii teatrului ibsenian, membrii – se spune – au declarat că, „din iubire față de Ibsen, chiar și la Shakespeare s-ar putea renunța ca la un nepriceput"[32].

Pe lângă eforturile lui Osanai și ale altora de a dezvolta teatrul modern, asistăm la începutul veacului XX la măsuri prin care s-a încercat aducerea în Japonia a teatrului musical modern și a operei.[33] Prima operă occidentală pusă în scenă în Japonia a fost *Orfeu și Euridice* de Gluck, prezentat la Teatrul Imperial din Tokyo în 1911. La puțin timp după aceea, coregraful italian Giovanni Vittorio Rosi a fost angajat pentru a ajuta la promovarea operei în rândurile spectatorilor japonezi. Dar eforturile sale și eforturile altora se loveau constant de o puzderie de dificultăți, între care una dintre cele mai grave era absența unor voci bune, formate. Pentru o vreme, un grup de companii

de operă cunoscut sub numele de Operele Asakusa (deoarece își concentraseră activitățile în cartierul de agrement Asakusa din Tokyo) s-au bucurat de succes, prezentând opere rescrise și remodelate, ca să fie atrăgătoare pentru gustul japonez. Steaua companiilor a apus însă în anii 1920, pe măsură ce spectatorii au devenit din ce în ce mai buni cunoscători ai muzicii occidentale (datorită, în mare parte, debutului radiodifuziunii) și avuseseră, de asemenea, ocazia să asiste la spectacole de operă adevărate ale unor trupe din Occident care, până la acea dată, vizitaseră regulat Japonia. Apariția filmelor sonore, inclusiv a musicalurilor, a contribuit și ea la declinul Operelor Asakusa.

O altă strădanie majoră în dezvoltarea teatrului musical în Japonia a fost lansată prin fondarea în 1913, de către importantul om de afaceri și, o viață întreagă, entuziast iubitor de teatru Kobayashi Ichizō (1873–1957), a trupei feminine de musical – numită și teatru de revistă – Takarazuka. Parțial, teatrul de revistă Takarazuka reprezenta o încercare de aliniere la mișcările în curs de la sfârșitul perioadei Meiji și începutul epocii Taishō, în vederea promovării drepturilor femeii și a atragerii lor în activități care fuseseră până atunci aproape exclusiv masculine, precum teatrul. Kobayashi, care năzuia să creeze un teatru musical sănătos și modern, „pentru popor" (*kokumin-geki*), a încercat să îmbine muzica occidentală cu elemente teatrale japoneze tradiționale, extrăgând teme, bunăoară, din *Povestea lui Genji* și *Madama Butterfly*. Unele reprezentații ale Takarazuka erau inspirate din comediile musical hollywoodiene; altele erau spectacole de revistă, care cuprindeau arii de operă, cântece populare la modă pe plan internațional și cântece din folclorul japonez.

La început, spectacolele teatrului de revistă Takarazuka erau realizate de artiste amatoare, dar Kobayashi a orientat trupa spre profesionalism prin înființarea, în 1919, a Academiei de Muzică din Tokyo, pentru a asigura tinerelor instruire în arta cântecului și dansului. În primii ani, teatrul de revistă a menținut un spirit de echipă solid și a pus stavilă tendinței unor artiste de a ieși în evidență drept staruri. La sfârșitul anilor 1920 însă, *star system*-ul s-a impus, însoțit de un erotism aparte în cadrul reprezentațiilor, care amintea de *kabuki* (deși centrat mai degrabă pe femei decât pe bărbați), căci trupa Takarazuka era divizată în actrițe care jucau roluri masculine (*otokoyaku*) și actrițe care jucau roluri feminine (*musumeyaku*). Actrițele-„bărbați" mai cu seamă au devenit staruri recunoscute ca „frumuseți în haine bărbătești"[34]. Kobayashi a vrut să aducă bărbați în trupă, dar încercările sale s-au soldat cu insuccese. Rămânând în întregime feminin,

teatrul de revistă Takarazuka și-a asigurat locul în istoria teatrului japonez și continuă să fie apreciat și astăzi.

Am remarcat că, în domeniul literaturii, scriitorii naturaliști japonezi se interesau aproape în exclusivitate de analiza individului și neglijau, în cea mai mare parte, să urmeze exemplul naturaliștilor europeni de a aborda și domeniul observației și al criticii sociale. Dimpotrivă, participanții naturaliști din cadrul mișcării *shingeki* au adus mai degrabă societatea, nu individul, în centrul atenției și au manifestat în gândirea lor socială puternice înclinații de stânga. Acest aspect a devenit cât se poate de evident la sfârșitul anilor 1920 și în anii 1930, când *shingeki* devenise atât de deschis „proletară", încât a sfârșit prin a fi atacată de noii lideri militariști ai Japoniei. Relativa lipsă de succes a teatrului *shingeki* înainte de cel de-al Doilea Război Mondial poate fi atribuită, prin urmare, mai multor cauze: incapacitatea sa de a produce un repertoriu semnificativ de piese originale, tendința sa de a folosi scena pentru propagandă ideologică și suprimarea oficială ce a urmat acestei propagande.

Începutul și mijlocul anilor 1920 au fost o perioadă de liniște generală în Asia de Est, unde puterile imperialiste occidentale și Japonia duceau politici de cooperare, utilizând posibilitățile comerciale ale proprietăților și investițiilor pe care le aveau în China. La sfârșitul deceniului însă, mai cu seamă japonezii și-au văzut poziția de pe continent tot mai amenințată atât de aspirațiile naționale chinezești, cât și de presiunile rusești la nord. Prăbușirea pieței mondiale în anii 1929–1930 a impus Japoniei să-și abandoneze politica sterilă de cooperare cu puterile occidentale și să acționeze independent și cu hotărâre în politica externă. Militarii sunt cei care s-au pronunțat cel mai ferm pentru acțiune, și în septembrie 1931 armata a provocat un incident în Manciuria (bombardarea șinelor de cale ferată de la nord de Mukden, pentru care paznicii feroviari japonezi i-au acuzat fals pe chinezi), care a dus, într-un an, la înființarea statului-marionetă Manciukuo și, în 1933, la retragerea Japoniei din Societatea Națiunilor.

Pe măsură ce armata se pregătea de un atac peste granițe, grupări ultranaționaliste de dreapta din Japonia – din interiorul și din afara armatei – au început activități teroriste și destabilizatoare împotriva capitaliștilor, a șefilor de partid și a altor persoane responsabile pentru situația critică în care se afla țara. Conform tradiției politice japoneze, acești ultranaționaliști au cerut o Restaurație Shōwa – adică eliminarea miniștrilor nepricepuți și redarea puterii împăratului. Împăratul

însuși era un om extrem de blajin, separat instituțional de toți, în afară de cei mai apropiați asistenți și consilieri ai săi, și care nu putea în mod plauzibil să-și asume puterea reală a guvernării. De fapt, cei mai mulți dintre cei care au complotat și au încercat să răstoarne guvernul în anii 1930 par să fi reflectat insuficient la ce trebuia realmente făcut în cazul în care eforturile lor distructive ar fi avut succes. După cum a observat profesorul Maruyama Masao:

> ...conținutul ideologiei lor, extrem de vag și abstract, consta în principiul acceptării autorității absolute a împăratului și supunerea umilă față de dorințele sale. Unul dintre motivele pentru care planurile participanților acopereau doar faza violentă a operațiunii și care nu aveau în vedere consecințele era că gândirea lor se baza pe principiul autorității absolute a împăratului. Cu alte cuvinte, orice încercare de a formula planuri de reconstrucție ar fi însemnat să se presupună vrerea împăratului, și astfel să se încalce prerogativa imperială. Aceasta duce la genul de optimism mitologic conform căruia numai dacă oamenii cei răi ar putea fi înlăturați de la Curte, numai dacă norii cei întunecați care îl acoperă pe împărat ar putea fi împrăștiați, soarele împărătesc ar străluci în mod natural.[35]

În mai 1932, un grup de tineri ofițeri de marină l-au asasinat pe prim-ministru, și, cu o dramatică rapiditate, epoca guvernărilor democratice a partidelor a luat sfârșit. Cele două principale partide au continuat să câștige alegerile pentru Dietă până când au fost dizolvate în 1940 în numele unității naționale, dar poziția de prim-ministru a aparținut, după 1932, nemijlocit unor militari sau unor birocrați care cooperau cu aceștia. Aceasta a marcat începutul a ceea ce japonezii consideră a fi etapa fascistă din țara lor, care a dus la Războiul din Pacific și, în cele din urmă, la zdrobitoarea înfrângere în 1945. Deși majoritatea cercetătorilor occidentali ezită să aplice conceptul esențialmente european de „fascism" la evenimentele petrecute în această perioadă în Japonia, este clar că, sub presiunea crizelor internaționale și naționale, forma de democrație parlamentară care a evoluat progresiv în Japonia începând cu mijlocul epocii Meiji s-a dezintegrat rapid înainte de venirea la putere a armatei, care a reușit să instituie un stat polițienesc opresiv la sfârșitul anilor 1930.

Fasciștii din Europa au fost inspirați de „conducători eroici" – Hitler și Mussolini – și au ajuns la putere prin mișcări ale partidelor de masă, infiltrate în sistemele politice din exterior. Japonia, pe de altă parte, n-a avut un Hitler sau un Mussolini, iar militarii au ajuns la putere nu prin organizarea unei susțineri în masă în vederea unui atac împotriva guvernului, ci pur și simplu prin înlocuirea parlamen-

tarilor (adică a partidelor politice) ca elită dominantă a regimului politic. Nenumăratele grupări ultranaționaliste care s-au angajat în violențe politice în prima parte și la mijlocul anilor 1930 au acționat cel mai adesea în secret, fără suport popular, constituind mai mult un simptom decât o cauză a ascensiunii militarilor.

Din punct de vedere intelectual și afectiv, armata ajunsese să fie considerată tot mai mult drept suprema depozitară a spiritului tradițional japonez, singura speranță de a unifica națiunea pentru a acționa la vreme de pericol extrem. Dușmanul care condusese poporul pe căi greșite a fost identificat în doctrinele sociopolitice și în ideologiile care fuseseră introduse în Japonia din Occident în cursul jumătății precedente de secol, împreună cu mijloacele materiale ale modernizării. O astfel de identificare făcea parte dintr-o nou-articulată interpretare a tradiționalei entități statale naționale (*kokutai*), prezentă în micul tratat, publicat în 1937, *Kokutai no hongi, Principiile cardinale ale entității noastre statale naționale*:

> ...se poate spune că, atât în Occident, cât și în țara noastră, impasul individualismului a dus la o epocă de confuzie și de criză ideologică și socială. Vom lăsa la o parte deocamdată problema găsirii unei ieșiri din actualul impas, căci, în ceea ce privește țara noastră, trebuie să revenim la punctul de vedere propriu țării noastre, să clarificăm entitatea noastră națională eternă, să dăm la o parte totul din calea adulării ei [și] să readucem la viață condiția noastră originară.[36]

Japonia era un tărâm sacru, condus de un împărat (izolat și nonactiv) divin. Cetățenii ei erau membrii unei mari familii, în fruntea căreia se afla împăratul, iar ei trebuiau să slujească statul cu o necondiționată loialitate. Armata, în special, nu trebuia criticată, fiindcă ea avea sfânta misiune de a spori influența Japoniei peste hotare și, în orice caz, era răspunzătoare doar în fața împăratului (ceea ce însemna, din motive practice, că armata nu răspundea în fața nimănui).

Interzicerea în anii 1930 nu numai a autorilor și dramaturgilor proletari, dar și a profesorilor cu opinii academice considerate incompatibile cu regimul politic național a redus efectiv la tăcere o mare parte a lumii literare și universitare. Un caz celebru de îngrădire a libertății de exprimare l-a constituit atacul, în 1935, la adresa profesorului Minobe Tatsukichi (1873–1948) și a teoriei sale numite „împăratul-organ" din Constituția Meiji. Anterior, Minobe, profesor de drept constituțional la Universitatea Imperială din Tokyo, avansase ideea că împăratul ar trebuie socotit – după Constituția Meiji – drept organul suprem al statului, analog capului față de corpul omenesc. Deși

foarte criticat de alți câțiva intelectuali din acea vreme pentru că a îndrăznit să pună în discuție imaginea împăratului – a cărui augustă autoritate era deasupra oricărei definiții și care trebuia în mod mistic socotit drept una cu statul însuși –, teoria lui Minobe a fost în general acceptată în cercurile academice, el fiind onorat ulterior chiar cu primirea în Camera Superioară. În 1935, un coleg de la Cameră l-a atacat pe Minobe într-un discurs, afirmând că teza „împăratului-organ", despre care japonezul de rând nu știe nimic, era o gravă ofensă adusă instituției imperiale. În următoarea săptămână, Minobe, într-un discurs în Camera Superioară, a demontat cu ușurință argumentul acuzatorului său drept absurd, fiind călduros aplaudat de colegi. Chestiunea părea închisă, dar curând opoziția față de Minobe – venind dinspre organizații de foști combatanți și alte grupuri din întreaga țară – a cunoscut o nouă escaladare. Lideri militari și politicieni au luat inițiativa, cerând „clarificarea entității statale naționale". Chestiunea a făcut valuri în presă de-a lungul întregului an 1935, până la sfârșitul anului Minobe fiind oficial acuzat de lezmaiestate. El a demisionat de la facultatea din cadrul Universității Imperiale din Tokyo și a fost dat afară cu surle și trâmbițe și din Camera Superioară; cărțile sale au fost interzise, iar anul următor a fost rănit într-o tentativă de asasinat.

Această epocă de militarism în creștere, de represiune internă și cataclisme iminente a fost în mare măsură o perioadă când cei mai mulți japonezi au manifestat o evidentă înclinație pentru divertismentul escapist, etichetat de critici drept un conglomerat de „erotism, grotesc și nonsens". În această categorie intrau: cluburile de dans, spectacolele de revistă feminine, yo-yo, minigolful, cuvintele încrucișate și mahjong. Este interesant faptul că, în ciuda șovinismului și xenofobiei crescânde, aproape toate aceste tipuri de divertisment erau importate din Occident.

O excepție de la starea de declin în care se aflau artele în epoca militaristă a fost ascensiunea unuia dintre cei mai buni romancieri moderni ai Japoniei, Kawabata Yasunari (1899–1972), care a devenit în 1968 primul câștigător japonez al Premiului Nobel pentru literatură. Kawabata și-a început cariera de scriitor profesionist la mijlocul anilor 1920, ca membru al unui grup de autori cunoscuți sub denumirea de neopercepționiști sau neosenzualiști (*shinkankaku-ha*), care combăteau abordarea excesiv științifică, chirurgicală a literaturii, pe care o susțineau școala naturalistă și cea proletară, pledând pentru revenirea la valorile pur estetice și la sensibilitate emoțională în

literatura de ficțiune. Neopercepționiștii se considerau drept mișcarea de avangardă a modernismului literar și se declarau interesați de toate genurile de crezuri artistice europene contemporane, inclusiv de dada și suprarealism. Dar grupul nu și-a definit niciodată o identitate distinctă, iar Kawabata, cel mai important membru al său, și-a reperat resorturile artistice cele mai adânci mai curând în tradiția literară autohtonă decât în ideile esențialmente occidentale ale neopercepționismului.

Vorbind despre tradiția literară autohtonă în termeni de *„haiku* și *waka* – genuri artistice ale sugestiei și evocării, ale inversiunilor și juxtapunerilor, atât de profund înrădăcinate în sensibilitatea alogică, intuitivă și «irațională» a Orientului"[37], Masao Miyoshi observă că, în romanele sale, Kawabata

> doar își lasă limbajul să plutească în timp, îl lasă să-și țeasă propriile urzeli, aproape orice ar fi. „Forma" romanului nu este, așadar, arhitecturală sau sculpturală, cu un tot ce subsumează părțile, ci muzicală în sensul mișcării continue generate de surpriză și juxtapunere, intensificare și relaxare, de folosirea diverselor ritmuri și tempouri. Forma *renga* e des menționată în legătură cu Kawabata, și pe bună dreptate: și ea este caracterizată de frecvente surprize pe parcurs și de o aranjare retrospectivă a părților într-un tot pe măsură ce ne apropiem de un posibil final.[38]

Kawabata și-a publicat capodopera antebelică *Țara zăpezilor* (*Yukiguni*) în foileton, între 1935 și 1937, revenind – la începutul și sfârșitul anilor 1940 – cu adăugiri și revizuiri. Chiar și printre scriitorii japonezi – obișnuiți să-și pregătească lucrările pentru publicare sub formă de foileton în reviste și ziare –, e vorba de un caz extrem de scriere a unui roman pe fragmente. Și totuși Kawabata pare să fi găsit procedura potrivită, căci îi oferea posibilitatea să simtă atent pulsul materialului narativ, dându-i deplina libertate să prelungească firul narativ sau, când va fi dorit, să-i pună capăt. *Țara zăpezilor* este povestea iubirii dintre Shimamura, un diletant obosit de viață, și Komako, o gheișă dintr-o stațiune de băi termale. Ambianța aventurii lor amoroase e sugerată încă de la primele rânduri: „Trenul ieși din lungul tunel ce ducea spre țara zăpezilor. Pământul se întindea alb sub cerul nocturn." Shimamura e pe drum spre Komako, iar Kawabata dezvăluie mult din caracterul bărbatului prin procedeul surprinzător al descrierii reacțiilor sale la imaginile ce se reflectă în fereastra trenului:

> Shimamura se juca plictisit cu arătătorul mâinii stângi, mișcându-l încolo și încoace. Își dădu seama că singur degetul acesta îi aduce în minte, caldă și apropiată, imaginea femeii spre care călătorea. Pe ea o uitase, și amintirea i

se împăienjenea de câte ori încerca s-o recheme. Numai degetul părea că păstrează atingerea pielii ei. Shimamura avu senzația ciudată că degetul îl ademenește spre femeia îndepărtată. Îl duse la nas, vrând parcă să simtă din nou parfumul trupului ei și, distrat, trase cu el o linie pe geam. În clipa următoare, își înghiți un strigăt de uimire: pe locul atins de degetul lui plutea deslușit un ochi ireal de femeie. Reveni brusc din visarea care îl dusese departe: în geam se răsfrângea profilul fetei așezate în fața lui în compartiment. Întunericul de afară, lumina electrică aprinsă în vagon transformaseră geamul într-o oglindă, dezvăluită numai atunci când, distrat, trăsese o linie prin aburul ce-l încețoșa. [...]

În adâncul ei, plutea peisajul de seară. Oglinda și nălucile din ea se mișcau una-ntr-alta, ca într-un film. Personajele n-aveau legătură cu decorul. Purtau în ele o transparență fugară, într-un peisaj care era doar o întunecare încețoșată de seară. Ambele, topite și amestecate, schițau o lume părelnică de umbre. Atunci luci în ochiul fetei o luminiță venită de departe, din câmpie, iar Shimamura se înfioră de atâta frumusețe.[39]

Shimamura își începuse cariera ca specialist în dans japonez, dar, când i s-a cerut să se implice activ în renașterea acestei forme de artă tradițională, și-a îndreptat pe neașteptate atenția spre baletul occidental. Deși devenise o autoritate în acest gen artistic, el n-a asistat niciodată la un spectacol, și nici n-a dorit s-o facă. Shimamura prefera să lucreze cu imaginația decât să participe la actul artistic sau chiar la viață; să dea el formă lumii fanteziei și închipuirii îi părea, într-un fel sau altul, mai real decât realitatea însăși. Singura sa amintire limpede despre Komako constă în sensibilitatea tactilă a unui singur deget, el fiind mult mai fascinat s-o deslușească pe tânăra din tren asemenea unei imagini translucide, aproape dintr-o lume suprapusă peisajului sumbru ce se precipită prin fereastră decât s-o privească nemijlocit. E atras de Komako tocmai pentru că este gheișă, o persoană instruită să evoce universuri imaginare, persoană „într-un fel ireală, ca și imaginea din geam a femeii în seara aceea"[40].

În fața tribunalului militar internațional de la Tokyo de după cel de-al Doilea Război Mondial, procurorul Aliaților i-a acuzat pe japonezii arestați pentru crime de război că au participat – începând cu incidentul manciurian din 1931 – la o amplă și susținută conspirație de cucerire a lumii. Desigur, militarii japonezi s-au făcut vinovați de multă agresivitate în Asia de Est în perioada de un deceniu și jumătate dintre 1931 și înfrângerea finală din 1945. Dar acuzația că ar fi urmărit – diabolic și pas cu pas – o virtual nelimitată politică de cucerire a altor țări simplifica enorm și distorsiona complexitatea evenimentelor internaționale care au dus la conflictul dintre Japonia și

China, în 1937, și care au împins-o în a Doua Conflagrație Mondială, în 1941. Japonia a comis realmente o greșeală în războiul cu China când, pe 7 iulie 1937, s-a produs un schimb de focuri între trupele chinezești și cele japoneze la Podul Marco Polo din nordul Chinei. Odată angajați în luptă, japonezii s-au găsit într-o situație fără ieșire, din care nu mai puteau da înapoi fără o mare și intolerabilă știrbire a prestigiului. Deși armata japoneză a câștigat bătălii și a luat sub stăpânire vaste teritorii, guvernul naționalist al lui Chiang Kai-shek s-a retras pur și simplu tot mai mult spre interiorul Chinei și a continuat să lupte. Continuarea războiului a însemnat o înspăimântătoare secătuire a economiei japoneze, iar victoria a devenit o himeră.

Departe de a recunoaște realitatea dură că războiul cu China este interminabil, Japonia a pus la cale un plan și mai grandios, și în noiembrie 1938 a proclamat o Nouă Ordine în Asia de Est, pentru a face cunoscut că, din acel moment, China trebuie considerată, împreună cu Manciukuo, parte integrantă a sferei de influență japoneze. Iar în 1940, când Japonia a înaintat spre sud în căutare de țiței și alte resurse, Noua Ordine a fost extinsă într-o și mai Mare Sferă de Prosperitate Mutuală din Asia de Est (*Dai Tōa Kyōeiken*), ce urmărea atragerea nu doar a Asiei de Sud-Est, ci și a Australiei și Noii Zeelande într-o zonă regională independentă economic condusă de Japonia. Victoriile germane în Europa, inclusiv căderea Franței în iunie 1940, i-au încurajat pe japonezi să creadă că o alianță cu Germania i-ar ajuta să-și atingă scopurile în Asia de Est, și, în septembrie al aceluiași an, Japonia a semnat un pact tripartit cu puterile Axei. Dar valoarea alianței cu Germania și Italia s-a dovedit lipsită de substanță, având efectul opus, cel de a accentua atitudinea antijaponeză a Statelor Unite. În vreme ce Japonia continua să facă presiune în Asia de Sud-Est, Statele Unite au reacționat, înghețând activele japoneze din America și alăturându-se Marii Britanii și Olandei în impunerea unui embargo asupra întregului export japonez.

Opoziția intransigentă a americanilor față de agresiunea japoneză în 1941 a făcut atacul de la Pearl Harbor inevitabil. Președintele Roosevelt a condamnat data de 7 decembrie 1941 ca „zi care va dăinui în ocară", dar fapt este că Statele Unite nu erau pur și simplu pregătite pentru războiul în Pacific. Această lipsă de pregătire a îngăduit japonezilor să câștige o serie de victorii spectaculoase, ce păreau să ducă la împlinirea visului Japoniei de a pune bazele unei Mari Sfere de Prosperitate Mutuală în Asia de Est. Hegemonia japoneză în Pacificul de Vest și o mare parte a Asiei de Sud-Est n-a fost contestată vreme

de peste un an. Unul dintre motive a fost timpul necesar pentru ca Statele Unite să se angajeze în război la scară mare; alt motiv a fost faptul că Aliații acordau prioritate teatrului de război european. Dar soarta războiului s-a jucat în iunie 1942, la Midway, cea mai vestică insulă din lanțul hawaiian. Într-una dintre primele bătălii navale din istorie duse de avioane lansate de pe nave-portavion ce n-au luat legătura niciodată, americanii au obținut o victorie zdrobitoare, scufundând patru portavioane japoneze. După Midway, marina japoneză a fost forțată în întregime să treacă în defensivă.

Până la sfârșitul anului 1942, după luni de lupte crunte duse de forțele terestre americane și australiene în condiții groaznice și infestate de boli în junglele din Pacificul de Sud-Vest – în special din Noua Guinee și Insulele Solomon –, Aliații au început treptat să-i împingă inexorabil pe japonezi spre insulele lor de baștină. Această operațiune a fost realizată în principal printr-o serie de invazii, din insulă în insulă, în arhipelagurile Gilbert, Marshall, Caroline și Marianelor. Aceste invazii au fost duse la bun sfârșit de forțele americane, care au făcut uz de o putere de foc capabilă să anihileze pozițiile defensive ale japonezilor. În numeroase cazuri, japonezii au ales de fapt să lupte până la ultimul om decât să se predea, forțându-i pe americani să treacă la anihilarea lor. Cucerind insula Saipan din Arhipelagul Marianelor, în iunie 1944, Statele Unite au obținut o bază militară la o distanță de impact față de Japonia. În următorul – și ultimul – an de război, bombardierele americane au lovit fără milă orașele Japoniei, mari și mici. Rezultatele înspăimântătoare ale acestor bombardamente sunt pregnant evocate în următoarea descriere a ultimelor luni de război:

> [Statele Unite] au ales zona pe care s-o atace cu bombe incendiare în timpul nopții, la o altitudine relativ redusă, pentru o mai mare concentrare... cu începere de la 9 martie [1945], când peste trei sute de avioane B-29 au lovit [Tokyo]. Șaisprezece mile pătrate (41,44 km² – *n. tr.*) au fost arse în unul dintre cele mai violente bombardamente din istorie; cel puțin optzeci de mii de oameni (probabil cu mult mai mulți – nimeni nu știe) au fost uciși și un milion au rămas pe drumuri. Și mai greu de înțeles a fost că vreo opt sute de bombardiere au făcut una cu pământul toate principalele centre urbane și industriale ale Japoniei.[41]

Pentru americani, în frunte cu președintele Roosevelt, atacul-surpriză de la Pearl Harbor, în care au murit peste două mii de americani, a fost un act cu totul mișelesc, care a stârnit o dorință de răzbunare („Amintiți-vă de Pearl Harbor!") ce poate explica în mare parte bruta-

litatea cu care Statele Unite au purtat ulterior Războiul din Pacific. Pentru japonezi, pe de altă parte, n-a fost nimic infam sau mișelesc în atacul de la Pearl Harbor. Dimpotrivă, îl considerau drept o strălucită victorie. Publicul japonez era în extaz și, după cum spunea Donald Keene, mulți scriitori de vază și-au exprimat prompt și public marea satisfacție – în unele cazuri, chiar frenetica fericire – că mult așteptatul război a început în sfârșit și că Japonia dăduse o lovitură distrugătoare inamicului, identificat în primul rând cu Statele Unite și Anglia (Hong Kong, colonia britanică, și Pearl Harbor au fost atacate simultan pe 7 – sau, după calendarul japonez, 8 – decembrie). Un scriitor, bunăoară, jubila: „N-am crezut că o să am parte în viața asta de o asemenea experiență fericită, palpitantă, de bun augur"; iar altul exclama: „Războiul a început, în sfârșit, cu o mare izbândă. Un popor care crede că strămoșii săi sunt zei a triumfat. Am simțit ceva care era mai mult decât simplă admirație." Alegând forma clasică de vers *waka*, un poet declara: „A sosit vremea să căsăpim America și Anglia", iar un alt poet rostea grandilocvent:

> Amintiți-vă de opt decembrie!
> În această zi, istoria lumii s-a schimbat.
> Puterile anglo-saxone
> În astă zi au fost respinse de pe pământul și marea Asiei.
> Japonia e cea care le-a respins,
> O țară mică din Marea de Est,
> Nippon, Țara Zeilor
> Condusă de un zeu viu.[42]

Deși guvernul japonez a fost încântat să raporteze fulgurantele succese de început ale Japoniei, el a tăinuit înfrângerile odată ce au început să apară. Guvernul, de exemplu, a anunțat o victorie japoneză la Midway, deși nu fusese o simplă înfrângere, ci unul dintre cele mai decisive eșecuri din istoria războiului naval. Cu mijloacele de comunicare în masă aflate sub strictul său control, guvernul a ținut astfel, în mare măsură, publicul japonez în neștiință în legătură cu adevăratul curs al războiului după Midway. Dar, când, la sfârșitul lui 1944, a început bombardarea sistematică a Japoniei, adevărul a devenit, puțin câte puțin, limpede pentru toată lumea. Un membru al cartierului general al apărării aeriene de la Tokyo din acele vremuri teribile a spus următoarele în legătură cu bombardamentul:

> Raidurile asupra orașelor de mărime medie și mică au avut cele mai grave efecte; oamenii au încercat pe propria piele experiența bombardamentelor asupra căminelor lor și sentimentul de demoralizare în ce privește soarta

războiului. [...] Era îndeajuns de rău într-un oraș mare ca Tokyo, dar cu mult mai grav în orașele mai mici, care vor fi practic, în cea mai mare parte, șterse de pe fața pământului. În lunile mai și iunie [1945], starea sufletească a poporului a fost zguduită profund. [Când din bombardierele B-29 s-au aruncat manifeste de avertizare], moralul poporului a scăzut teribil, ajungând la limita inferioară în iulie, când nu mai exista speranță de victorie sau succes, ci doar dorința de a pune capăt războiului.[43]

11

Cultura contemporană

După peste trei ani și jumătate de lupte, necumpătat prelungite în ultimele etape prin refuzul fanatic al conducătorilor săi de a recunoaște că orice rezistență este zadarnică, Japonia a consimțit finalmente la ultimatumul Puterilor Aliate de la Potsdam din iulie 1945, iar în august a capitulat necondiționat. Ultimele agonice traume ale războiului au produs, pe de o parte, grozăvia atacurilor aeriene suicidare ale piloților *kamikaze* – care erau îndemnați să recreeze glorioasa apărare a patriei prin „vânturile trimise de zei" îndreptate împotriva invadatorilor mongoli din veacul al XIII-lea – și, pe de altă parte, indescriptibilul holocaust al distrugerii atomice provocat de bombardamentele americane de la Hiroshima și Nagasaki.

Într-o emisiune radiofonică fără precedent din 15 august 1945 (14 august în Statele Unite), împăratul și-a informat supușii că „situația de război a evoluat nu neapărat în favoarea Japoniei, în timp ce tendințele generale din lume s-au întors împotriva intereselor ei". De fapt, capacitatea de război a Japoniei fusese adusă într-o situație jalnică, multe dintre orașele ei ajungând ruine carbonizate, iar mii de oameni fiind înfometați. Nu mai rămăsese alternativă la capitulare, sau, după cum spunea împăratul, mai era doar varianta de „a se suporta insuportabilul și de a suferi intolerabilul"[1].

Cu toate că prevestirile împăratului s-au dovedit excesiv de sumbre, nu se pot minimaliza suferințele pe care japonezii au trebuit să le suporte în primii ani de după înfrângere, în ciuda eforturilor susținute ale regimului de ocupație – monopolizat de Statele Unite prin generalul Douglas MacArthur (1880–1964), în calitatea sa de comandant suprem al Puterilor Aliate (Supreme Commander of the Allied Powers – SCAP) – de a restabili ordinea. Oamenii erau nu numai înfometați și fără locuințe, erau și secătuiți din punct de vedere sufletesc;

locurile de muncă erau rare, iar în unele sectoare de activitate nu existau deloc; se dezlănțuise inflația și apăruse pretutindeni comerțul la negru.

În schimb soldații americani – plimbându-se pe străzile orașului Tokyo sau în alte părți și cumpărând produse de la magazinele speciale pentru armată – păreau îndestulați într-o nevisată prosperitate materială. Japonezii puteau observa această prosperitate nu numai la soldații americani, ci și prin intermediul filmelor americane. Filmele erau din nou la dispoziția publicului larg – 38% dintre teatrele din întrega țară erau consacrate exclusiv proiectării de filme provenind din America, în care publicul vedea, zi de zi, „frigiderele, autoturismele, casele moderne, autostrăzile și toate celelalte lucruri care acompaniau «Viața Bună»"[2].

Ca și în alte țări devastate de război, produsele de lux precum țigările, ciocolata, guma de mestecat și ciorapii de nailon erau râvnite în Japonia în flagrantă disproporție în raport cu valoarea lor intrinsecă. Prostituția și celelalte forme de relații dintre soldații americani și fetele japoneze erau lucruri obișnuite și vădite. Era și o epocă în care americanii credeau cu aroganță că civilizația lor, dacă nu chiar ei înșiși, se dovedise superioară în lumea modernă. Pentru japonezi, întotdeauna sensibili la probleme legate de onoare, fanfaronada unor soldați americani trebuie să le fi părut aproape intolerabil de umilitoare.

Și totuși Ocupația a fost un succes considerabil, cel puțin dacă e să judecăm după cooperarea extraordinară dintre ocupanți și cei ocupați și după noua atitudine națională extrem de favorabilă pe care japonezii au început s-o aibă față de americani și față de Statele Unite. Această atitudine se poate observa, bunăoară, în sondajele de popularitate efectuate după război, în care japonezii, ani la rând, au identificat Statele Unite drept țara străină preferată sau țara pe care-o admiră cel mai mult.

Obiectivele declarate ale Ocupației au fost „demilitarizarea și democratizarea" Japoniei. În numele primului scop, ea a fost privată de imperiul de peste mări pe care-l dobândise cu migală în cursul jumătății de veac precedente; armata și forțele navale i-au fost dezarmate și ce mai rămăsese din mașinăria de război a fost demantelat; criminalii de război – printre care fostul prim-ministru (și general) Tōjō Hideki (1884–1948) – au fost aduși în fața justiției; persoanele compromise din punct de vedere militar au fost epurate pe scară largă din guvern, din lumea afacerilor și din alte sectoare de activitate. Conform viziunii utopice a lui MacArthur de a transforma Japonia într-o

Elveție a Extremului Orient, în Constituția din 1947 impusă de SCAP a fost inclusă chiar și o prevedere conform căreia „poporul japonez renunță pentru totdeauna la război ca drept suveran al națiunii... Dreptul de beligeranță al statului nu va fi recunoscut"[3].

Între timp, faza de democratizare – ca obiectiv al politicii de Ocupație – a fost implementată printr-o serie de reforme politice, sociale și economice atotcuprinzătoare. Dintre acestea, cea mai radicală (și, retrospectiv, probabil cea mai durabilă) a fost reforma funciară, prin care arendășia a fost practic eliminată prin exproprierea majorității proprietarilor funciari absenți. Alte reforme urmăreau descentralizarea poliției naționale și a sistemului de învățământ, eliminarea din școlile de stat a eticii bazate pe ideologia *kokutai* antebelică, încurajarea sindicatelor și dispersarea cartelurilor economice printr-un proces de falimentare a clanurilor financiare (*zaibatsu*).

Noua Constituție, redactată de cartierul general al SCAP și prezentată guvernului japonez în 1946, se întemeia pe renunțarea de către împărat la putativa sa divinitate (după decizia de a nu fi urmărit drept criminal de război) și pe afirmația – opusă – că poporul japonez era acum suveran. Împăratul urma să fie un simbol de stat, iar statul însuși trebuia să fie reprezentantul poporului printr-un responsabil sistem de guvernare prin partide. Document întru totul anglo-american, Constituția a schimbat radical ceea ce SCAP considera a fi drept cele mai iliberale și mai opresive caracteristici ale Constituției Meiji. Cea mai remarcabilă și mai conformă zelului democratic al autorităților de Ocupație a fost, fără îndoială, includerea printre prevederile noii Constituții a unei Declarații a Drepturilor Omului *à l'américaine*.

Chiar înainte de promulgarea noii Constituții și a Declarației Drepturilor Omului cuprinse în ea, SCAP a suprimat Ministerul japonez al Propagandei și Colegiul Cenzorilor (deși autoritățile de Ocupație își aveau propria cenzură) și i-a eliberat pe toți prizonierii politici. Unii dintre acești prizonieri erau marxiști, care se aflau în închisoare de la sfârșitul anilor 1920, când comunismul antebelic fusese brutal reprimat. Concomitent cu eliberarea acestor deținuți și cu garantarea libertăților politice fundamentale a fost reînființat Partidul Comunist Japonez, care a obținut în scurt timp 10% din voturile electoratului. Intelectualii japonezi s-au grăbit plini de râvnă asupra fructului anterior oprit al ideologiei marxiste, și, în primul deceniu de după război, când în Occident se abandonaseră deja în mod evident doctrinele mai simpliste ale determinismului istoric, cărturarii și alți intelectuali

japonezi au proclamat cu voce tare că istoria progresase și va sfârși, în cele din urmă, exact așa cum prezisese Marx (și poate și Lenin).

Chiar și unii dintre cei mai fervenți critici ai Statelor Unite și ai politicilor sale postbelice sunt de acord că faza inițială a Ocupației americane, New Deal, în Japonia a fost o acțiune excepțional de progresistă. Dar evoluția rapidă a conjuncturii mondiale la sfârșitul anilor 1940 – declanșarea Războiului Rece și trecerea Chinei de partea ideologiei comuniste – a exercitat presiuni care au dus la schimbări în politica SCAP, astfel încât cea de-a doua jumătate a Ocupației (de prin 1948 până în 1952) a fost etichetată drept un răstimp al reacției nedisimulate sau al cursului invers. Este limpede că scopul revizuit al SCAP în acești ani a fost să transforme Japonia dintr-o țară inamică ocupată într-un bastion revitalizat al lumii libere în lupta sa de stăvilire a propagării comunismului în Asia.

Unul dintre aspectele cursului invers al Ocupației l-a constituit relaxarea generală a programului de falimentare a clanurilor financiare (*zaibatsu*), în speranța stimulării economiei japoneze, care rămăsese în mare măsură inactivă după devastarea suferită în război. Deși se presupunea că nu vor mai avea potențial să-și recâștige antebelica lor poziție de control total asupra afacerile interne, carteluri precum Mitsui și Mitsubishi au devenit cu siguranță în anii ce au urmat, o dată în plus, entități omniprezente în afacerile și comerțul japonez. Fără nici o îndoială însă, cel mai important – și singurul – impuls pentru economia japoneză l-au constituit cheltuielile militare americane în Japonia în timpul Războiului din Coreea (1950–1953). În parte datorită acestor cheltuieli și a libertății obținute în urma câștigării independenței naționale odată cu sfârșitul Ocupației, în 1952 (conform Tratatului de Pace de la San Francisco din 1951), Japonia a cunoscut o perioadă de creștere economică dintre cele mai viguroase și susținute din istoria modernă. Cu produsul său național brut care a crescut începând de la mijlocul anilor 1950 cu 10% pe an, Japonia a devenit, la sfârșitul anilor 1960, a treia mare putere economică din lume.

Cu toată pustiirea pricinuită de război și cu tot haosul ce a urmat înfrângerii (ori poate stimulată de ele), perioada postbelică a adus o creștere imediată și fără precedent a producției de opere literare. Eliberați de severele restricții ale controalelor din timpul războiului, scriitorii s-au grăbit să-și pună la punct manuscrisele și să le dea la tipar. Ziarele și revistele, tradițional printre cele mai importante mijloace pentru publicarea de literatură în Japonia modernă, s-au luptat cu înverșu-

nare să facă rost de manuscrisele cele mai promițătoare și astfel să-și sporească tirajele. Scriitori de renume, precum Nagai Kafū, care păstraseră tăcerea în timpul războiului în semn de protest față de militariști, au primit pentru povestirile lor remunerații astronomice.

Promptitudinea cu care unii japonezi și-au dat seama de posibilitatea boomului editorial postbelic în domeniul tipăriturilor de toate felurile poate fi ilustrată cu exemplul șefului companiei Seibundō, care, după ce a ascultat, pe 15 august, într-o gară din provincie, declarația radiodifuzată a împăratului în care anunța capitularea și după ce a vărsat așa-zicând lacrimi împreună cu cei adunați în stație, a avut în acea noapte, în tren, în drum spre Tokyo, ideea de a publica un nou dicționar japonez–englez. Terminat și publicat la o lună după cuvântarea împăratului, dicționarul, ajutat de o avalanșă de comenzi făcute înainte de apariție, a depășit în scurt timp trei milioane de exemplare vândute. Atât de mare era cererea de materiale de lectură de orice fel, încât tipografii și editorii căutau cu disperare să obțină hârtie – pe vremea aceea, cu totul insuficientă – de oriunde putea fi găsită, astfel încât curând a apărut un comerț înfloritor pe piața neagră cu această marfă, cea mai mare parte provenind din rezervele rămase de la armată și forțele navale.

Solicitarea de traduceri din literatura occidentală clasică și contemporană a constituit o cerință deosebit de actuală, apărută ca reacție la exclusivismul naționalist și xenofobia anilor de dominație militaristă. Înainte de război, literatura occidentală a fost reprezentată în Japonia, în principal, de scrieri franceze, engleze, germane și rusești, dar, pentru rolul dominant jucat de Statele Unite în război și Ocupație, literatura americană a fost pentru prima oară explorată exhaustiv de japonezi. Mari scriitori ca William Faulkner și Ernest Hemingway au atras atenția în mod legitim și neîntrerupt, iar bestselleruri americane actuale despre război, precum *Hiroshima* de John Hersey și *The Naked and the Dean* (*Cei goi și cei morți*) de Norman Mailer, s-au bucurat de mare popularitate. În afară de literatura americană, scrierile lui Jean-Paul Sartre, Albert Camus și ale precursorului lor, filozoful Søren Kierkegaard, au atras un număr considerabil de cititori printre intelectualii japonezi, care, spiritualmente în derivă, au deslușit un nou adevăr în doctrinele existențialismului.

Evaluând literatura postbelică indigenă, criticii japonezi o tratează în mod obișnuit drept o explozie la nivelul comunicațiilor de masă. Referindu-se la un proces mult mai dinamic decât expunerea antebelică la cultura de masă, ei vorbesc despre atingerea unei adevărate

audiențe de masă și despre o mai mare sensibilitate față de problemele sociale. Printre organizațiile care cereau lărgirea orizonturilor literare în spiritul eliberării și reînnoirilor postbelice se număra Shin-Nihon Bungakkai (Societatea pentru o Nouă Literatură Japoneză). Atrăgând printre membrii săi pe unii dintre cei care activaseră înainte de război în mișcarea interzisă a scriitorilor proletari, societatea a declarat democrația drept cel mai înalt ideal literar, ceea ce implica astfel refuzul majorității mișcărilor literare antebelice, inclusiv al naturalismului, al neopercepționismului și chiar al așa-numitului realism social al primilor scriitori proletari.

Printre cei mai impresionanți autori care și-au făcut apariția în perioada Ocupației îi putem cita pe cei cunoscuți în general sub numele de *burai-ha*, „libertini". Profund influențați de îndoielile, incertitudinile și sentimentul de criză care-și puseseră amprenta asupra lor în anii ante- și postbelici, când s-au format ca scriitori, *burai-ha*, al căror reprezentant celebru a fost Dazai Osamu (1909–1948), considerau lumea ca pe un loc al haosului existențial, al valorilor alterate și al ipocriziei universale și căutau să descopere omenie în această lume, chiar dacă își înecau angoasele într-o viață de libertinism și desfrâu. Avându-i modele pe Camus și Sartre, scriitorii *burai-ha* s-au afirmat în lumea literară postbelică meteoric, pentru o scurtă perioadă de timp, și au lăsat moștenire o autodistructivitate romantică ce continuă să exercite o puternică atracție asupra japonezilor.

Dazai Osamu s-a născut în 1909, într-o bogată familie de proprietari funciari din nordul Japoniei, și a pornit, la începutul anilor 1930, în ceea ce s-a dovedit a fi o excepțional de fecundă carieră de scriitor. Persoană cronic instabilă, Dazai încercase deja să se sinucidă de patru ori înainte de război, inclusiv o tentativă de dublu suicid împreună cu o chelneriță, în care ea a murit, iar el a supraviețuit. A cincea încercare, în 1948 – o înțelegere de suicid prin înec cu iubita lui de atunci –, a reușit, conferind vieții sale un final patetic la vârsta de treizeci și nouă de ani.

Asemenea celorlalți scriitori *burai-ha*, Dazai a tratat cu profund dispreț egoismul îngust, mai ales al școlii naturaliste antebelice, care constituise tema majoră a tradiției, încă viguroase în Japonia, a romanului la persoana întâi. Cu toate acestea, și Dazai s-a bizuit pentru materia scrierilor sale, într-o foarte mare măsură, pe propria experiență de viață – multe dintre narațiunile sale sunt relatări autobiografice asemenea jurnalelor – și poate chiar să fie considerat drept cel din urmă mare autor de romane la persoana întâi.[4] Diferența, după

cum afirma Dazai, era că, în timp ce autorii de romane la persoana întâi din școala naturalistă erau perseverent egocentrici, comportamentul aberant descris de el cu exemple din propria viață reprezenta un *cri de cœur* plin de suferință împotriva perfidiei și duplicității celorlalți (dacă nu chiar a omenirii în ansamblu). Uneori – bunăoară, în următorul exemplu din *Nu mai sunt uman* (*Ningen shikkoku*, 1948), povestea unui bărbat deznădăjduit să trăiască „viața unei ființe omenești" și care sfârșește prin a se lăsa înghițit de prăpastia dependenței de droguri –, atitudinea lui Dazai stă sub semnul mizantropiei:

> Societatea. Aveam impresia că-ncep, în sfârșit, să capăt și eu o vagă idee despre ce înseamnă ea. Este lupta dintre un individ și altul, o luptă atunci-și-acolo, în care biruința instantanee e totul. Ființele omenești nu se supun niciodată ființelor omenești. Chiar și sclavii își urzesc meschinele răzbunări. Ființele omenești nu pot concepe nici un mijloc de supraviețuire, cu excepția unui singur și unic context. Ei vorbesc despre datoria față de patrie și lucruri dintr-astea, dar țelul strădaniilor lor este mereu individul, și, odată satisfăcute nevoile individului, acesta o ia de la capăt. Neputința de a înțelege societatea este neputința de a înțelege individul. Noianul nu e societate; indivizii sunt societatea. Așa am reușit să mă eliberez de teroarea iluziei noianului numit lume. Am învățat să mă port agresiv, fără să-mi mai fac la nesfârșit griji ca înainte și răspunzând astfel la nevoile clipei.[5]

Cel mai elogiat roman al lui Dazai este *Amurg* (*Shayō*, 1947), o relatare despre o familie aristocratică foarte strâmtorată din pricina împrejurărilor intervenite în perioada imediat următoare războiului. O mamă văduvă și fiica sa divorțată par să fie tot ce a mai rămas din familie, dar, în scurtă vreme, un fiu ce seamănă cu Dazai, despre care se credea că se pierduse în Pacificul de Sud, se întoarce acasă. Dependent de droguri, fiul își reia curând viața imorală și autodistructivă pe care o începuse înainte de a intra în armată, și la scurt timp se sinucide, lăsând un testament – în genul confesiunii, care-i plăcea atât de mult lui Dazai – în care își dezvăluie frica – și, alternativ, dezgustul – față de lume, precum și aspirația personală spre iubire, sentimente ce subîntind de fapt consternantul său comportament exterior:

> Voiam să devin dur, să fiu puternic – ba nu, brutal. Mă gândeam că e singurul mod de a mă califica drept „prieten al oamenilor". Băutura nu mi-a fost de-ajuns. Eram veșnic victima unei cumplite buimăceli. Acesta e motivul pentru care n-am avut de ales decât să iau droguri. A trebuit să uit de familie. A trebuit să mă ridic împotriva neamului tatei. A trebuit să mă privez de bunătatea mamei. A trebuit să fiu glacial față de sora mea. Mă gândeam că, în caz contrar, n-o să fiu în măsură să capăt bilet de acces în casele oamenilor.[6]

Declinul vechii ordini a Japoniei este o temă majoră în *Amurg*, iar moartea mamei înainte de suicidul fiului ei poate fi interpretată ca simbolizând destinul acelei ordini după înfrângerea suferită în război. Dar, pentru milioane de cititori pasionați, ceea ce părea cel mai important era amurgul Japoniei înseși, și poate că nici un alt roman din epocă n-a evocat atât de reușit sentimentul de dezintegrare spirituală care i-a pustiit pe japonezi la sfârșitul războiului. Doar prin personajul surorii, Kazuko (naratorul cărții), sugerează Dazai o rază de speranță pentru viitor. Hotărâtă să aibă un copil cu un artist bolnav de tuberculoză, băutor, prieten al fratelui ei, Kazuko declară cu aprigă voință, care-i lipsea cu totul lui Dazai însuși:

> Trebuie să continuu să trăiesc. Și, chiar de-ar fi pueril din partea mea, nu pot continua într-o stupidă docilitate. De acum încolo, trebuie să lupt cu lumea. Mă gândeam că Mama ar putea fi chiar ultima dintre persoanele care-și pot sfârși viața frumos și trist, fără să se lupte cu nimeni, fără să urască sau să trădeze pe cineva. În lumea ce va să vină nu va fi loc pentru asemenea oameni. Cei ce mor sunt frumoși, dar ca să trăiești, ca să supraviețuiești – toate astea par, într-un fel, lucruri hidoase și mânjite cu sânge. M-am ghemuit pe podea și am încercat să-mi sucesc corpul în poziția în care-mi aminteam că-și croiește gaură șerpoaica cu pui. Era însă ceva cu care nu mă puteam împăca. Numiți-mi-le gânduri urâte, dacă vreți, trebuie să supraviețuiesc și să lupt cu lumea, ca să-mi împlinesc dorințele. Acum, că era limpede că Mama urmează să moară curând, romantismul și sentimentalismul mi-au dispărut puțin câte puțin și mă simțeam o creatură calculată și lipsită de principii.[7]

Dacă scriitorii *burai-ha* au reprezentat o formă extremă a puternicei reacții față de dezastrul social ce a urmat înfrângerii și Ocupației, unii dintre cei mai remarcabili autori antebelici, aflați la cealaltă extremă, au reînceput să scrie după război ca și cum nimic nu s-ar fi petrecut. Nagai Kafū, bunăoară – deși, simptomatic, a păstrat tăcerea, în vreme ce atâția alții s-au pronunțat în diferite grade în favoarea războiului –, a continuat numaidecât să publice același gen de povestiri, dintotdeauna pe gustul său, inspirate din viața cartierelor de plăceri. Pentru generația *apure* (*après-guerre*) de scriitori, simbolul cel mai supărător al continuității unui trecut literar depășit a fost Shiga Naoya. Așa cum am văzut în ultimul capitol, Shiga, asociat cu gruparea aristocratică de scriitori „Mesteacănul alb" apărută pe la 1910, s-a consacrat ca scriitor unei plurivalente, amănunțite analize a vieții sale afective și psihice și a relațiilor sale cu tatăl, soția și alți apropiați ai săi. N-a mai existat nimeni care să fi continuat să fie atât de scrupulos realist – și, conform criticilor săi, atât de egocentric – în privința viziunii

sale asupra scrisului ca Shiga, iar când a avut curajul să-și exprime aversiunea față de opera unuia dintre răsfățații epocii celei noi, Dazai Osamu, acesta l-a acuzat public într-un mod insultător: „Un oarecare Maestru Literar o face pe dezgustatul față de scrierile mele. Ce să zicem însă despre scrierile Maestrului Literar? Să socotim oare că ne împărtășesc «adevărul»? Ce pretind ele să fie?"[8]

Alți scriitori renumiți care au avut o carieră înfloritoare – încă o dată – după război au fost Tanizaki Junichirō și Kawabata Yasunari. Tanizaki începuse să publice *Surorile Makioka* în foileton în timpul războiului, dar autoritățile militare l-au forțat să se oprească, iar publicarea romanului a fost finalizată după război. *Surorile Makioka* prezintă povestea declinului unei cândva bogate familii de negustori, privită prin prisma vieții a patru surori după moartea tatălui lor, capul familiei. Poate cel mai bun roman japonez modern, cartea este excepțională prin mărimea considerabilă și prin trama construcției sale. Majoritatea romanelor japoneze sunt destul de scurte și cu o structură laxă; multe dintre așa-numitele romane sunt de fapt nuvele. Aceasta pare să reflecte, pe de o parte, gustul japonezilor mai degrabă pentru sugestiv decât pentru stricta delimitare – „arta tăcerii", după cum spune un cercetător[9] – și, pe de altă parte, tradiția clasică, în care autorul de proză are tendința să scrie într-o manieră episodică și să se aplece cu mult mai multă grijă asupra elementelor sau pasajelor tranzitorii ale lucrării decât asupra structurii ei generale. Cititorul *Surorilor Makioka* este atras într-o narațiune foarte complexă și detaliată despre viețile împletite ale surorilor, care încearcă laolaltă să găsească un soț potrivit pentru una dintre ele, să facă față felului independent și încăpățânat de a fi al alteia și, mai presus de toate, să înfrunte vicisitudinile care le-au schimbat viețile de la moartea tatălui lor. Deși Tanizaki ne informează doar în treacăt că acțiunea se petrece în preajma războiului împotriva Chinei, la sfârșitul anilor 1930, cititorul e pătruns de puternicul sentiment – sporit de conștiința iminenței celui de-al Doilea Război Mondial – că este martorul declinului nu doar al unei familii, ci al întregului mod de viață din Japonia antebelică.

Acest sentiment al declinului se resimte puternic, de pildă, în pasajul în care Sachiko, a doua soră și figura centrală a romanului, o vizitează pe sora ei mai mare, pe cale de a se muta din reședința principală a familiei, situată în Osaka. Odată cu diminuarea afacerilor familiei Makioka, soțul surorii mai mari – șeful titular al familiei – revine la fostul său serviciu de la o bancă. Banca îl transferă la Tokyo, iar casa din Osaka trebuie vândută:

Casa fusese construită în vechiul stil de la Osaka. În interiorul înaltelor ziduri ale grădinii, se ajungea la fațada cu zăbrele a casei. Un drumeag de pământ ducea de la intrare până în spatele casei. În camere, luminate chiar și la amiază de un felinar chior din curte, stâlpii de molid, frumos lustruiți, răspândeau o blândă lucire. Sachiko nu știa de când e casa – poate de o generație sau două. La început, trebuie să fi fost folosită ca vilă unde se puteau retrage bătrânii din neamul Makioka, sau unde să trăiască ramurile mai tinere ale familiei. Cu puțin înainte de a muri, tatăl lui Sachiko își mutase familia de la Semba aici; devenise o modă ca familiile de negustori să-și aibă reședința departe de prăvălii. Surorile mai tinere n-au trăit, așadar, multă vreme în această casă. Aici își vizitaseră des rudele, chiar și în tinerețe, și tot aici a murit și tatăl lor. Erau foarte atașate de vechea locuință. Sachiko și-a dat seama că o mare parte a iubirii surorii ei pentru Osaka era de fapt dragoste pentru casă și, cu toate că se amuza de aceste obiceiuri de modă veche, ea însăși a simțit o strângere de inimă – nu va mai fi în stare să se întoarcă la vechea casă a familiei. Li s-a alăturat destul de des lui Yukiko și Taeko să se plângă despre asta – nici că exista, desigur, pe lume casă mai întunecată și mai neigienică și nu puteau înțelege ce-o determina pe sora lor să locuiască acolo, căci ele se simțeau deprimate de-a binelea după nu mai mult de trei zile petrecute acolo etc. –, și totuși o tristețe profundă, de nedefinit o copleși pe Sachiko la primirea veștii. Pierderea casei de la Osaka ar însemna pierderea propriilor rădăcini.[10]

Autoritățile militare au condamnat *Surorile Makioka*, în primul rând deoarece romanul se axa în totalitate pe zugrăvirea unor chestiuni private (adică egoiste) ale unei singure familii, în toiul unei crize internaționale, când toți cetățenii trebuiau să se consacre din toată inima națiunii. Cu toate acestea, cartea, cu abordarea delicată a nuanțelor și dozărilor conotative din relațiile interumane, se baza pe o venerabilă tradiție autohtonă – tradiția sensibilității față de lucruri (*mono no aware*) –, care își avea obârșia cel puțin în literatura de la mijlocul epocii Heian și în capodopere precum *Kokinshū*, *Povești de la Ise* și *Povestea lui Genji*. Tanizaki – care, după cum am notat și în capitolul anterior, devenise tot mai preocupat, de pe la jumătatea vieții sale, de trecutul japonez – a transpus, la sfârșitul anilor 1930, în limba japoneză modernă *Povestea lui Genji*, pe când începuse să scrie *Surorile Makioka*. În multe privințe, romanul *Surorile Makioka* este o „poveste a lui Genji" transpusă în epoca prezentă.

Una dintre cele mai remarcabile scrieri ale lui Tanizaki este eseul intitulat *Laudă umbrelor*. Amintind de lucrarea din secolul al XIV-lea *Însemnări din ceasuri de zăbavă* de Yoshida Kenkō, este vorba de un miscelaneu de comentarii despre gusturile și obiceiurile tradiționale ale japonezilor în raport cu cele din Occidentul modern. Eseul este

plin de nostalgie față de intrarea acestora într-un con de umbră; Tanizaki a pledat pentru ele atât de convingător, încât *Laudă umbrelor* i-a inspirat puternic pe arhitecții contemporani și pe alții nu doar să conserve trecutul, ci și să-l folosească drept izvor al artei din prezent. Semnificația titlului eseului e clarificată în pasajul următor, referitor la calitățile speciale ale casei tradiționale japoneze:

> O încăpere japoneză poate fi asemuită unei picturi cu „stropi de cerneală", lambriul de hârtie ce acoperă *shōji* fiind suprafața unde cerneala e mai subțire, iar firida – unde este cea mai consistentă. De câte ori văd firida unei camere japoneze decorate cu bun-gust, mă tot minunez de facultatea noastră de a înțelege tainele umbrelor, de sensibila folosință pe care o dăm umbrei și luminii. Căci frumusețea firidei nu e opera vreunui truc ingenios. Un spațiu gol este delimitat de pereți simpli de lemn obișnuit, astfel încât lumina ce pătrunde în interior să formeze vagi umbre în locul respectiv. Nimic mai mult. Și totuși, când privim spre întunericul ce se adună în spatele grinzilor, în jurul vasului cu flori, sub polițe, deși ne dăm limpede seama că totul e doar o umbră, suntem copleșiți de simțământul că în acest colț plin de atmosferă domnește o tăcere deplină și absolută; că aici, în beznă, stăpână e statornica pace. „Misteriosul Orient" despre care vorbesc occidentalii se referă probabil la tainica tăcere a acestor locuri întunecate. Chiar și noi, în copilărie, simțeam un inexprimabil frison când priveam în adâncul unei firide unde nu pătrunsese nicicând lumina soarelui. Unde e cheia acestui mister? E, până la urmă, în magia umbrelor. Dacă umbrele ar fi înlăturate din colțurile sale, firida s-ar transforma, în acea clipă, într-un simplu spațiu gol.
>
> Acesta a fost geniul înaintașilor noștri, care, îndepărtând lumina din acest spațiu gol, au dat lumii umbrelor formate acolo valoare de mister și profunzime, superioară oricărei picturi sau ornament mural.[11]

Kawabata Yasunari a exprimat, poate, cel mai răspicat dintre toți pustiitoarea disperare resimțită de atât de mulți japonezi la sfârșitul războiului, când scria: „Am sentimentul intens și inevitabil că viața mea a luat deja sfârșit. Pentru mine, a mai rămas doar întoarcerea la munții și râurile trecutului. De acum înainte, ca unul deja mort, am de gând să scriu doar despre regretata frumusețe a Japoniei, nici un rând în plus."[12] Deși mărturisește că ceea ce l-a determinat s-o facă a fost înfrângerea suferită în război, Kawabata a fost stimulat să scrie despre „regretata frumusețe a Japoniei", a pământului și oamenilor ei prin însuși temperamentul său artistic. În ciuda contactelor sale neopercepționiste și moderniste de la sfârșitul anilor 1920 și din anii 1930, Kawabata este probabil mai japonez – în ceea ce înțelegem în general ca sens tradițional al cuvântului – decât oricare alt romancier modern. După cum am văzut în ultimul capitol, el este

adesea considerat drept autor de proză de tip *haiku*, care, pentru a-și schița decorurile și a evoca stările sufletești, folosește limbajul succint, esteticește rafinat al poeziei. Suntem, bunăoară, totdeauna pe deplin conștienți, într-un roman de Kawabata – ca și în poezia vechilor maeștri curteni –, de natură și anotimpuri, sau, mai precis, de natura și anotimpurile aparte din Japonia, care au modelat temperamentul poporului său. În 1968, Kawabata a devenit primul japonez căruia i s-a decernat Premiul Nobel pentru literatură. În discursul său de acceptare a premiului, intitulat *Japonia cea frumoasă și eu* (*Utsukushii Nihon no watakushi*), Kawabata a înlăturat orice dubii ce ar fi putut exista privind profunzimea înrădăcinării artei sale în tradiția culturală a Japoniei. Discursul său este unul dintre cele mai frumoase și mișcătoare elogii aduse vreodată culturii japoneze. Deși ar merita să fie reprodus în întregime într-o carte de genul celei de față, câteva scurte pasaje sunt de ajuns:

> *Povestea lui Genji*, îndeosebi, constituie apogeul literaturii japoneze. N-a existat până în zilele noastre scriere de ficțiune care să se compare cu ea. E un miracol că o astfel de operă modernă a fost scrisă în veacul al XI-lea – și ca miracol este ea cunoscută pretutindeni în lume. Deși cunoșteam precar japoneza clasică, clasicii epocii Heian au fost principala mea lectură în adolescență, iar *Genji* este, cred, cartea care a însemnat cel mai mult pentru mine. Secole după ce a fost scrisă, *Genji* a continuat să fascineze, iar imitațiile și prelucrările sunt tot atâtea omagii ce i-au fost aduse. *Genji* a fost un vast și profund izvor de inspirație pentru poezie, desigur, ca și pentru artele plastice și meșteșuguri, și chiar și pentru arta grădinilor. [...]
>
> Cuvântul oriental pentru peisaj, literal „munte-apă", cu implicațiile sale conexe în pictura de peisaj și arta grădinilor, conține conceptul de uscare și veștejire, și chiar de tristețe și uzat. Cu toate acestea, în calitățile „trist, auster, autumnal", atât de apreciate de ceremonia ceaiului, ea însăși rezumată în expresia „respectuos cu delicatețe, tihnit cu desăvârșire", se ascunde o mare bogăție spirituală; iar salonul de ceai, atât de strict demarcat și simplu, închide în el un spațiu infinit și o eleganță nemăsurată.[13]

Este remarcabil cum, exact când Japonia se ridica asemenea păsării phoenix din cenușa războiului și atingea culmi aproape incredibile de succes economic, Kawabata, cel mai însemnat romancier al ei, vorbea extaziat lumii despre o altă Japonie, de o extremă frumusețe – o Japonie ce ar putea fi prea fragilă pentru a supraviețui exploatării mercantile, lucrative și poluării fizice și culturale, care au făcut cu putință un astfel de succes.

Opera postbelică *Sunetul muntelui* (*Yama no oto*, 1949) a lui Kawabata ilustrează romanul japonez cu desfășurare slab închegată, care

contrastează atât de mult cu *Surorile Makioka*. Pentru Kawabata, lumea naturală și viața din cadrul ei au propriile lor legi de mișcare și funcționare; lucrurile care ni se întâmplă și care ne înconjoară sunt infinit de diverse și într-o constantă schimbare, și orice efort de a le impune prea multă raționalitate e sortit eșecului și este în sine un act fals sau lipsit de onestitate din partea unui artist. O astfel de atitudine i-a dat lui Kawabata posibilitatea de a face dovada unei extraordinare „sensibilități față de lucruri", conectându-l, în sens larg, la tradiția estetică *mono no aware* din literatura clasică, de care și el, și Tanizaki era atât de legați. În vreme ce Tanizaki explorase însă, în *Surorile Makioka*, aspectele intime ale relațiilor umane, Kawabata a folosit în scrierile sale *mono no aware* pentru a descrie reacțiile subtile ale oamenilor la mediul natural în care trăiau.

Un exemplu al modului poetic în care abordează Kawabata subiectul percepțiilor – asemănător felului în care sunt legate versurile într-o secvență *renga* – este și pasajul următor din *Vuietul muntelui*:

> Era o noapte cu lună.
>
> O rochie era întinsă afară, la uscat, alburie la lumina lunii și dezagreabilă la văzut. Se gândi mai întâi că rufa fusese uitată pe frânghie, apoi că fusese lăsată acolo ca să se zvânte de sudoare.
>
> Auzi un țârâit în grădină; un țârâit de greier lângă trunchiul cireșului, la stânga lui. „Greiere să fie oare zgomotul ăsta atât de lugubru?" se întrebă el. Da, era un greiere.
>
> „Greierii se trezesc oare și ei din somn atunci când visează urât?"
>
> Unul intrase în cameră și se așezase pe marginea cuverturii; Shingo îl prinse cu mâna, dar gângania nu țipa deloc. „E mut, își zise el, nu e ăsta."
>
> Ca să nu mai fie atras iarăși de lumina din casă, îl aruncă cu putere spre vârful cireșului, dar i se păru că nu țintise bine. Ținând ușa cu mâna, își rotea privirile spre pom, fără să știe dacă insecta ajunsese la destinație.
>
> Ce adâncă e noaptea la lumina lunii! Simțea în el însuși această adâncime, care se întindea la orizont, până departe de tot.
>
> Nu era încă zece august, dar gâzele de toamnă începuseră să cânte. Se auzea, de asemenea, cum picăturile de rouă cad de pe o frunză pe alta.[14]

Spectatorul din această scenă este personajul principal al romanului, Shingo, un bărbat de vreo șaizeci de ani, copleșit de propria nefericire și de cea a celor din jurul lui: o soție pe care a încetat de mult s-o mai iubească, un fiu care-și respinge fără milă propria consoartă pentru o amantă și o fiică amărâtă tocmai revenită acasă după o căsnicie dezastruoasă. În mijlocul acestor frământări în relațiile personale, Shingo simte tot mai mult spectrul propriei sale morți. Faptul că uită – fenomen atribuibil în primul rând, aparent, vârstei – duce la estomparea stării

de conștiență dintre gândire și vis, dintre lucruri petrecute cu multă vreme în urmă și ceea ce se întâmplă în prezent.

Pentru Kawabata, lumea este un tot, iar omul și natura sunt una; el îl definește în mod sclipitor pe Shingo ca pe un observator deopotrivă al relațiilor umane și al fenomenelor naturii. Nota dominantă a romanului *Vuietul muntelui* se situează pe linia durabilei tradiții japoneze a frumuseții triste, cu conotații de *mono no aware*.

O categorie de scrieri care și-a făcut în mod inevitabil apariția în perioada postbelică a fost cea a cărților despre războiul însuși. Aproape fără excepție, aceste opere criticau sever războiul (de fapt, toate războaiele) și instituția militară japoneză care-l purtase. Poate că descrierea cea mai terifiant inflexibilă a prăbușirii cândva triumfătoarei armate imperiale japoneze ne-o oferă Ōoka Shōhei cu *Focuri pe câmpii* (*Nobi*, 1952), povestea unui soldat expulzat din unitatea sa în ultimele zile ale campaniei din Filipine, deoarece unitatea, departe de a avea capacitatea să continue lupta, nu mai poate răspunde nici măcar celor mai mărunte necesități ale membrilor săi. Rătăcind prin pădurile insulei Leyte și nutrind vaga speranță că va ajunge într-un loc de unde poate fi evacuat, soldatul ajunge într-un sat părăsit, unde găsește cadavre de japonezi îngrămădite pe treptele ce duc spre o biserică, și, fără să șovăie ca să-și cumpănească fapta, ucide o femeie filipineză lipsită de apărare care se întorsese împreună cu iubitul ei să caute sare. La ieșirea din sat, soldatul întâlnește alți soldați japonezi, izolați și ei de unitățile lor, și aude zvonuri sinistre că foametea a pus stăpânire pe armata japoneză și că unii au recurs chiar la canibalism. Mai târziu, dă peste un ofițer pe moarte, care, într-o ultimă fază de delir, își ridică brațul și exclamă: „După ce o să mor, îl poți mânca." Punctul culminant al romanului este atins când soldatul își întâlnește doi vechi camarazi și-și împart „carne de maimuță". Nu trece mult până ce soldatul se află în situația de a descoperi adevărata sursă a hranei sale, când asistă la vânătoarea de „maimuțe" a unuia dintre camarazii săi:

> În depărtare, se auzi o împușcătură.
>
> — A prins unul! strigă Yasuda.
>
> M-am repezit afară și am luat-o la fugă prin pădure în direcția de unde venise sunetul. Am ajuns îndată într-un loc unde abia dacă creșteau arbori și de unde puteam vedea peste albia râului. O formă omenească alerga peste suprafața ei luminată de soare! Avea părul vâlvoi și era desculț. Era un soldat japonez în uniformă verde. Și nu era Nagamatsu!
>
> Din nou se auzi un foc de armă. Glonțul trecu departe de aparenta sa țintă, iar trupul chircit continuă să alerge. Alerga stăruitor de-a lungul albiei

râului, privind din când în când peste umăr. Apoi, evident convins că e în afara pericolului, își îndreptă treptat spatele și încetini pasul, în ritmul unuia care merge pe jos. În cele din urmă, dispăru într-un pâlc de copaci.

Tocmai văzusem o „maimuță".[15]

În timp ce *Focuri pe câmpii* descrie umilirea soldatului japonez pe câmpul de luptă,[16] *Zona de vid* (*Shinkū chitai*, 1952), de Noma Hiroshi, dezvăluie o formă de brutalizare și înjosire ceva mai puțin gravă a militarului încartiruit la domiciliu. Un tânăr soldat, Kitani, s-a întors de curând de la închisoarea militară, unde stătuse doi ani pentru prezumtivul furt al portmoneului unui locotenent. „Războiul cel sfânt" al Japoniei intrase în faza finală a degenerării și deziluziei, iar oamenii din toate clasele sociale sunt acum angajați într-o luptă crâncenă pentru asigurarea rațiilor zilnice și pentru evitarea morții sigure pe care o implică misiunile de peste mări. Singurele gânduri ale lui Kitani sunt însă să se răzbune pe cei răspunzători de condamnarea și de sentința neobișnuit de severă ce i se dăduse și s-o revadă pe prostituata pe care-o iubea, dar care se poate de asemenea să-l fi trădat. Pe măsură ce ni se dezvăluie adevărata poveste a cazului lui Kitani devenim martorii funcționării interne înțesate de grozăvii a unui sistem de viață militară pe deplin corupt, ale cărui acte oficiale sunt în totalitate scrupulos justificate în termeni de venerație militară și devotament dezinteresat față de împărat și națiune. După cum mărturisește principalul său acuzator, locotenentul, pe care Kitani îl încolțește într-un final:

Armata e cumplită... Nimic nu mă oprește s-o spun acum. Armata națională e putrezită până-n miezul ei, în miezul însuși. Când eram în străinătate, auzeam spunându-se că armata națională păstrase vechile tradiții de onoare și demnitate... Din păcate, când m-am întors, mi-am dat seama că era în întregime neadevărat, că totul era mai rău decât mi-aș fi putut închipui vreodată. La început, am făcut, ca ofițer, tot ce mi-a stat în putere ca să mențin standardele. Asta mi-a pricinuit căderea. Am iubit armata din tot sufletul. Mi-era cu neputință să-i rabd pe cei care-și băteau joc de ea sau o compromiteau, dar m-am confruntat cu obstacole redutabile, colonei... maiori... regimentul... divizia... Totul era să fii pe placul superiorilor. Și nu numai al ofițerilor, ci și, dacă aș putea spune așa, al familiilor lor... Am cunoscut odată un plutonier însărcinat cu intendența, care era socotit subofițerul cel mai cu scaun la cap din întregul corp de armată... Ei bine, soția lui nu putea părăsi casa șefului de batalion... pentru că prezența ei era indispensabilă avansării soțului său... Așa o chestiune m-a umplut de rușine... Proviziile livrate se duc direct la comandant, care le folosește pentru a face cadouri personale... Îl cunoașteți pe locotenentul Shimorai, nu? Avea o casă pe care și-o construise, cea în care trăiește acum. N-am putut să-ndur o asemenea corupție. Am încercat să fac ceva, dar asta m-a depășit. Era o treabă prea mare pentru un

singur om... Am fost dat afară. M-am îmbolnăvit. Nu mai contez. Kitani... am crezut că ai fost cumpărat de locotenentul Nakabori. De aceea te-am lăsat să fii dus în fața Curții marțiale. Când mi-am dat seama de adevăr, era prea târziu.[17]

În *Zona de vid*, Noma, scriitor antebelic de stânga, el însuși veteran, încearcă să demoleze o dată pentru totdeauna cele mai sacre mituri ale cultului împăratului și ale ideologiei *kokutai*.

O a treia carte de importanță majoră care tratează despre război este *Ploaia neagră* (*Kuroi ame*) de Ibuse Masuji – o relatare despre bombardamentul atomic de la Hiroshima. Întemeiat pe documente istorice despre distrugerile materiale și agonia umană cauzate de bombă, *Ploaia neagră* este povestea multor oameni, dar în special a lui Shigematsu și a nepoatei sale Yasuko. Într-o narațiune alcătuită în mare parte din însemnări de jurnal ale lui Shigematsu și ale altora, facem cunoștință cu locuitorii din Hiroshima și din împrejurimi în ziua bombardamentului, suntem martorii oripilați ai destinelor lor în clipa detonării bombei, apoi îi urmăm pe supraviețuitorii rătăcind năuciți în labirintul de coșmar al unui oraș devastat. Acțiunea romanului se desfășoară la câțiva ani după sfârșitul războiului, iar povestea bombardamentului și a urmărilor sale e relatată de Shigematsu în special din dorința de a semnala cazul nepoatei Yasuko, cea care, din cauza expunerii la radiații, nu reușește să-și găsească un soț. De fapt, ea este grav bolnavă de maladia radiației, iar descrierea suferinței sale – odată ce simptomele bolii încep să se manifeste – este sfâșietoare.

Materialul semidocumentar conținut de această lungă carte ar fi putut cu ușurință să fie prezentat într-o manieră abuziv profitabilă, care să urmărească senzaționalul; dar autorul a adoptat o considerabilă reținere artistică, transformând astfel *Ploaia neagră* într-un rechizitoriu devastator, de mare efect, al inutilității răului pricinuit de război. Să nu ne imaginăm însă că totul este în *Ploaia neagră* numai tenebră și durere; romanul e străbătut de tema, uneori slab perceptibilă, a nădejdii și a voinței de a supraviețui, ceea ce devine simbolic explicit în final, când, în timp ce alții ascultă în case mesajul radiodifuzat al împăratului anunțând capitularea Japoniei, Shigematsu rătăcește fără țintă pe afară și, privind într-un râu, face o descoperire surprinzătoare:

Cum de nu mi-am dat niciodată seama că în apropiere e un râu așa de frumos? În apă, puteam vedea o procesiune de mormoloci de țipari înotând vesel în amonte, împotriva curentului. Era extraordinar să-i privești: miriade de țipari

subțirei, încă în stare larvară, nici unul mai mare de opt-zece centimetri lungime.

— Duceți-vă-n sus pe râu! i-am încurajat eu. Vă puteți bucura de apa proaspătă, zău!

Veneau necontenit, voinicindu-se să-și facă loc puzderie pe râu în sus. Trebuie că înotaseră până aici din josul râului, de la Hiroshima.[18]

Alături de romanele traduse, filmul a devenit unul dintre cele mai importante mijloace de transmitere a culturii japoneze în Occident în perioada postbelică, transformată curând într-o epocă de aur a cinematografului japonez.[19] Impulsul fundamental pentru acest lucru l-a constituit excelența muncii cinematografice depuse, într-un timp remarcabil de scurt, de către cineaștii japonezi antebelici. Industria cinematografică a reușit să-și extindă rapid activitățile după capitulare, pentru că echipamentele marilor studiouri – Shōchiku, Tōhō și Daiei – nu suferiseră nici o pagubă serioasă în timpul războiului și deoarece comandantul suprem al Puterilor Aliate (SCAP) a adoptat o politică de încurajare a reconstrucției și de edificare de cinematografe, pentru a pune la dispoziția populației o formă de divertisment. În același timp, în ciuda atitudinii sale generale deschise față de libertatea cuvântului și de expresie în alte domenii, SCAP a găsit de cuviință să impună o cenzură destul de amplă asupra temelor ce puteau fi tratate în cinema. Naționalismul, răzbunarea, patriotismul, distorsionarea faptelor istorice, discriminarea rasială sau religioasă, loialitatea de tip feudal, suicidul, oprimarea femeilor și umilirea soțiilor, atitudinile antidemocratice și tot ce contravenea Declarației de la Potsdam și directivelor SCAP erau subiecte interzise.

În eforturile lor de a „trăi" cu cenzura – sau, când era cu putință, de a o ocoli –, producătorii și regizorii japonezi au fost obligați să recurgă la stratageme și argumente convingătoare. Bunăoară, pentru a primi permisiunea să realizeze *Utamaro și cele cinci femei ale sale* (*Utamaro o meguru gonin no onna*, 1946), regizorul Mizoguchi Kenji (1898–1956) i-a explicat SCAP că Utamaro, artist de la sfârșitul epocii Tokugawa specializat în pictură imprimată, era nu doar un erou cultural pentru japonezul obișnuit, ci chiar un fel de prototip al unui democrat modern! Mizoguchi a lăsat să se înțeleagă că, într-un film ulterior, ar vrea să abordeze și tema emancipării femeii.[20]

Asaltați de cultura, obiceiurile și extravagațele americane, cineaștii japonezi au început să experimenteze noi practici și tehnici de joc, care, chiar dacă nu erau revoluționare, reușeau să atragă atenția. Una dintre cele mai larg răspândite tehnici a fost cea a sărutului, act strict

interzis în filmele japoneze antebelice și scos din filmele de import. Pentru japonezii de dinainte de război, sărutul era „un act rezervat exclusiv intimității dormitorului, dacă nu chiar ceva de artă ocultă"[21]. Chiar și după ce sărutul a devenit general acceptat, el era deseori simulat, făcând în așa fel încât actorii să-și încline capetele la distanță de aparatul de filmat și să-și atingă ușor obrajii. Unii actori au încercat să evite atingerea, sărutându-se cu gura acoperită cu tifon, peste care aplicau un strat suplimentar de machiaj pentru a-l ascunde.

Printre cele mai populare filme postbelice, atât în Japonia, cât și în străinătate, se numără cele ale lui Akira Kurosawa (1910–1998), dintre care *Rashōmon* (1950), *Ikiru* (*A trăi*, 1952) și *Cei șapte samurai* (*Shichinin no samurai*, 1954). Kurosawa a fost numit cel mai occidental dintre cineaștii japonezi, și este adevărat că, prin conținutul lor, filmele sale – mai cu seamă cele puternic axate pe acțiune (*Cei șapte samurai*, bunăoară) sau cele care tratează evenimentele într-o manieră existențialistă de sondare psihologică (precum *Rashōmon*) – sunt mai ușor și universal comprehensibile decât filmele multor alți regizori japonezi. Kurosawa – după toate standardele internaționale, un desăvârșit artizan al artei cinematografice – a fost însă și un maestru al tehnicilor de creare a unor stări sufletești și al punerilor în scenă ce sudează perfect oamenii și mediul lor natural, prin atenția meticuloasă acordată detaliilor și texturii vieții și lucrurilor, tehnici ce proclamă magnificența stilistică a filmului japonez.

Bazat pe o povestire scrisă de Akutagawa Ryūnosuke, *Rashōmon* relatează un incident petrecut în vechime, în care un senior feudal și soția sa, călătorind printr-o pădure, întâlnesc un bandit care-i atacă. Cel puțin două lucruri par incontestabile în șirul de evenimente ce urmează: banditul a violat-o pe femeie, iar soțul a fost ucis. Altminteri – pe măsură ce episodul e povestit și repovestit prin prisma femeii, a banditului, a seniorului mort (prin intermediul unui șaman) și a unui tăietor de lemne care s-a întâmplat să fie martor al incidentului –, ni se prezintă o surprinzătoare serie de interpretări contradictorii despre ceea ce s-a petrecut cu adevărat. În funcție de versiunea pe care ești înclinat s-o crezi, soțul a fost omorât într-un duel cu banditul pentru apărarea onoarei soției, ori s-a sinucis de rușine că soția i-a fost violată, ori a fost omorât, incitat de soție la duel cu banditul, după ce încercase să se dezică de comportamentul ei.

Cei șapte samurai, un film de acțiune de o mare vitalitate, povestește istoria unui grup de *rōnin*-i, sau samurai fără stăpân, angajați de comunitatea unui sat din secolul al XVI-lea ca s-o protejeze de ban-

diții care o jefuiesc. Este unul dintre cele mai bune filme de război din toate timpurile și, ca atare, prezintă oameni în situații extreme, confruntați cu decizii care trebuie luate irevocabil – decizii ce pun sub semnul întrebării deschis, chiar brutal, cele mai ferme valori și percepții, oricât de vag resimțite, legate de sensul vieții lor. O mare parte a umanismului care stă la baza povestirii este exemplificată de felul de a fi în viață și în moarte al ultimului samurai (de fapt, un țăran care se dă drept samurai), interpretat cu o impresionantă bravură de Mifune Toshirō (1920–1997), eroul-prototip al lui Kurosawa. *Cei șapte samurai* e însă mai mult decât un simplu film de război. Este o operă de artă magnifică din punct de vedere estetic și vizual, prezentată într-un cadru care, în venerabila tradiție autohtonă, pune în evidență eterna sensibilitate japoneză față de curgerea timpului, mai cu seamă față de trecerea anotimpurilor, și față de condiția finită a omului *în* natură, și nu *opusă* ei. Nici că ar putea exista o exprimare mai elocventă a acestei sensibilități decât sfârșitul filmului, când, după respingerea definitivă a bandiților, sătenii trebuie să se ocupe de muncile de primăvară, iar samuraii rămași în viață sunt obligați, după ce se reculeg câteva momente la mormintele tovarășilor lor, să-și continue drumul. Astfel, ei își reiau statutul de *rōnin*-i, statut ce implică incertitudine socială și, iarăși, absența direcției sau sensului în viață.

În *Ikiru*, Kurosawa prezintă, într-un context contemporan, criza unui bărbat căruia i s-a spus că e bolnav de cancer în fază terminală. Mic birocrat aproape de pensie, el își dă seama că ani la rând a dus o viață de robot, lipsită de bucurii, că viața personală i-a fost vidă, iar viziunea asupra funcționării guvernului limitată, de om umil. Se hotărăște ca, înainte de a muri, să facă un lucru bun, de valoare din punct de vedere social, și pornește o campanie de amenajare a unui părculeț, după ce rezolvarea cererii de amenajare fusese amânată la nesfârșit și deficitar dirijată printr-un labirint de servicii birocratice, inclusiv al său. *Ikiru* este o critică intransigentă a administrației și a universului inerției birocratice.

Dacă pe Kurosawa trebuie să-l considerăm drept cel mai occidental dintre cineaștii japonezi, atunci contrariul său este Ozu Yasujirō (1903–1963), cel mai japonez dintre regizori. Lider al filmului japonez începând din perioada antebelică, Ozu și-a concentrat atenția aproape exclusiv asupra conflictului dintre tradițional și modern, așa cum se reflectă acesta în relațiile schimbătoare din familia japoneză. Antecedentele istorice ale filmelor despre familie (*shomin-geki*, despre care

am discutat în capitolul precedent) au fost piesele cu tematică domestică (*sewamono*) din teatrele de marionete și *kabuki* ale epocii Tokugawa, precum și romanele la persoana I ale scriitorilor naturaliști și ale altora din epoca modernă. Clasica dilemă cu care se confruntă individul în piesa domestică din epoca Tokugawa – să ne amintim – este între exigențele datoriei (*giri*) și chemarea simțămintelor omenești (*ninjō*). În intrigile stilizate ale epocii – bunăoară, povestea-prototip a pasiunii unui negustor deja căsătorit și cu copii pentru o prostituată –, dilema se rezolva în mod caracteristic prin dublul suicid (*shinjū*). Presiunile sociale de după război, desigur, erau cu mult mai puțin severe, iar dublul suicid nu mai era un lucru obișnuit; dilema domestică însă a persistat, cu *giri* considerat deseori ca semnificând exigențele familiei japoneze tradiționale, iar *ninjō* – atracția exercitată de tendințele moderne.

Pentru a înțelege de ce acest lucru ar fi mai degrabă o problemă tipic japoneză decât una universală, trebuie să notăm că există puține analogii cu familia japoneză și cu enorma importanță pe care o are ea în societatea niponă. Este pur și simplu un fapt – cum remarcă în mod constant cei din exterior – că japonezii sunt, în majoritate covârșitoare, axați pe grup: muncesc în grup, se joacă în grup, par mai fericiți în grup. Acest sentiment extraordinar de comportament colectiv își are originea în familie, și orice fenomen de respingere sau nonconformare la ea ridică pentru japonezi cele mai serioase probleme legate de rolul acesteia în societate, în ansamblul ei.

În filmele lui Ozu, precum tumultuoasa și impresionanta *Poveste din Tokyo* (*Tōkyō monogatari*, 1953), confruntarea dintre tradițional și modern este reprezentată în termeni de generație, sub forma conflictului dintre un părinte tradiționalist și un copil independent, modern. Dar implicațiile sociale pentru un astfel de șoc sunt mult mai mari în context japonez decât ar fi în Occident. În timp ce copilul occidental își consideră foarte probabil părintele drept pur și simplu prea conservator sau demodat, tânărul japonez este cât se poate de conștient că părintele reprezintă un model tradițional de comportament, care continuă să fie precis înțeles și de care trebuie să dea seama, într-o măsură mai mică sau mai mare, toți japonezii.

Ozu a preferat scenarii construite nu atât narativ, cât mai cu seamă sub formă de povestire, cu dialoguri mai apropiate de felul în care vorbesc oamenii în mod normal și cu scene cât se poate de firești în privința sentimentelor (fig. 68). A utilizat, de asemenea, aproape exclusiv cadre filmate cu o singură cameră, la înălțimea ochilor unei persoane

Fig. 68. Scenă din *Poveste din Tokyo*, în regia lui Ozu Yasujirō (*New Yorker Films*)

așezate pe *tatami*. După cum a remarcat Donald Richie: „Această perspectivă tradițională este viziunea repausului, ce acoperă o arie foarte limitată, dar dominând-o total. Este atitudinea celui ce privește, nu a celui ce ascultă; este poziția în care se vizionează teatrul *nō* și în care se participă la ceremonia ceaiului."[22]

Mesajul caracteristic exprimat de o dramă domestică sau populară semnată de Ozu este că viața (impregnată de același gen de tristețe izvorâtă din *mono no aware* pe care o regăsim și în romanele lui Kawabata) va continua să se desfășoare aproape așa cum a făcut-o până acum. Tinerii vor fi în continuare atrași de modernitate, iar cei mai în vârstă vor continua să găsească mulțumire – dacă nu chiar totală mângâiere – în lumea atât de minuțios definită a tradiției. Alți regizori n-au împărtășit totuși deloc viziunea atemporală, aproape fatalistă asupra lucrurilor pe care o avea Ozu. Un exemplu important este opera lui Naruse Mikio, un alt regizor consacrat din perioada antebelică, printre ale cărui filme postbelice se numără *Când o femeie urcă treptele* (*Onna ga kaidan o agaru toki*, 1960) și *Flux* (*Nagareru*, 1956 – n. tr.). Naruse consideră modul de viață familial tradițional drept și mai strict decât lasă să se înțeleagă filmele lui Ozu și pare să se îndoiască de faptul că sunt japonezi care vor putea să i se sustragă definitiv. În *Când o femeie urcă treptele*, încă tânăra și atrăgătoarea

proprietară, *mama-san*, a unui bar aflat la catul superior al unei clădiri din cartierul Ginza din Tokyo acceptă, violând propriul cod profesional, avansurile unui patron și e de acord să se mărite cu el. De fapt, bărbatul este deja căsătorit, iar când femeia se întâlnește cu soția lui își dă seama că, în ciuda a ceea ce socotise a fi propriile ei concepții moderne, emancipate, ea nu poate fi răspunzătoare de distrugerea unei familii. La final, ea urcă din nou singură treptele spre barul ei, resemnată de a redeveni *mama-san* care-și tachinează și flatează clienții, dar nu se implică într-o relație serioasă cu vreunul dintre ei.

Cinematograful japonez contemporan este de o asemenea bogată diversitate, încât prezentarea filmelor câtorva regizori, oricât de importanți ar fi ei, nu poate evident să acopere subiectul într-o manieră adecvată. Alături de Ozu și Kurosawa, un mare maestru al filmului a fost Mizoguchi Kenji (1898–1956), regizor al neasemuit de frumosului *Ugetsu* (*Ugetsu monogatari*, 1953).[23] Privit din diferite perspective, Mizoguchi poate fi socotit cel mai romantic tradiționalist dintre cineaștii japonezi și, de asemenea, un artist preocupat de problemele sociale moderne. Latura sa tradițională era în esență de ordin estetic, fiind probabil cel mai deplin revelată în capacitatea sa de a crea și menține atmosfera, mai ales în filmele despre trecut sau din vreo epocă mitică de demult, precum *Ugetsu*, povestea unui meșteșugar dintr-o epocă medievală de războaie civile care se duce într-un oraș pentru a-și vinde obiectele de olărie și este implicat într-o relație cu o frumoasă patroană (fig. 69). În această atmosferă dintre cele mai desăvârșite din istoria filmului, o mare parte din emoția profundă care ne cuprinde derivă din imposibilitatea de a separa realul de imaginar. Meșteșugarul descoperă că relația sa cu frumoasa patroană este parte a unei fascinații magice ce a pus stăpânire pe el; dar când încearcă să se întoarcă acasă la soția sa descoperă că nici ea nu mai există, că e moartă de mulți ani.

Latura modernă a lui Mizoguchi se găsește în principal în modul în care tratează problema feminină, inclusiv temele legate de importanța dragostei lor pentru bărbați și modul îngrozitor în care au fost persecutate în lumea japoneză tradițională, feudală. Această a doua temă este desăvârșit conturată în *Sanshō vechilul* (*Sanshō dayū*, 1954), o poveste tragică a soției, a fiului și a fiicei unui funcționar de provincie de pe vremuri, răpiți de tâlhari și vânduți ca sclavi, fiul și fiica unui grup, iar soția – altuia. Crescând, fiul evadează cu ajutorul surorii sale, care-și sacrifică viața pentru a-i întârzia pe urmăritorii

Fig. 69. Scenă din *Ugetsu*, în regia lui Mizoguchi Kenji (*Janus Films*)

lui. Fiul devine în scurt timp el însuși un funcționar important, dar renunță la poziția sa pentru a-și căuta mama. Când o regăsește în cele din urmă, ea este o bătrână oarbă, care fusese obligată de-a lungul anilor să se prostitueze și căreia chiar i se tăiaseră tendoanele de la picioare ca să nu fugă.

Deși în *Sanshō vechilul* Mizoguchi a introdus critica socială într-un cadru istoric, el a rămas – ca și rivalii săi Ozu și Kurosawa – vădit sentimental în privința vechii Japonii și a datinilor ei. Alți regizori, precum Kobayashi Masaki, au respins ceea ce considerau a fi un sentimentalism prea facil și și-au concentrat cu intransigență atenția mai degrabă asupra cruzimii și inegalității zdrobitoare din societatea tradițională. În *Harakiri* (*Seppuku*, 1962), Kobayashi prezintă povestea unui *rōnin* din epoca Tokugawa care se duce pe un domeniu pentru a cere hrană, jurând că se va spinteca dacă va fi refuzat. Socotindu-l un simplu om enervant, funcționarii de pe domeniu îl refuză scurt și-i ordonă să se țină de cuvânt și să-și facă *harakiri* în prezența lor. În timp ce se pregătește pentru sumbra ceremonie, *rōnin*-ul le vorbește funcționarilor despre un alt samurai fără stăpân, care le-a cerut, cu puțin timp în urmă, un ajutor identic cu al său și care a fost forțat să

execute *harakiri* cu o sabie de bambus, singura armă pe care o avea. *Rōnin*-ul le dezvăluie faptul că samuraiul precedent fusese propriul său fiu, care fusese mânat de deznădejde pe acest domeniu ca să facă rost de hrană pentru soție și copil, care-i mureau de foame. Dându-le de știre celor care-l prinseseră că el luase deja cozile (simbolurile bărbăției samuraiului) de pe creștetul a trei dintre colegii lor funcționari, răspunzători de moartea fiului său, *rōnin*-ul își scoate sabia și, în stilul *chambara* clasic, ucide mai mulți inamici înainte de a fi nimicit.

Împreună cu alți cineaști din perioada postbelică, Kobayashi și-a îndreptat critica severă și împotriva societății japoneze moderne. Cea mai ambițioasă operă a sa, bunăoară, a fost drama în trei părți despre ororile participării Japoniei în cel de-al Doilea Război Mondial – cadrul este Manciuria – intitulată *Condiția umană* (*Ningen no jōken*, 1958–1961). Într-un interviu cu criticul american Joan Mellen, Kobayashi a declarat că *Harakiri* și *Condiția umană* au o tematică similară, în măsura în care amândouă tratează despre „rezistența umană tenace" a indivizilor supuși presiunii autoritare a societății.[24]

Alte secțiuni ale artei spectacolului, inclusiv teatrul modern (*shingeki*) și *kabuki*, au prosperat în egală măsură după război, deși la o scară mult mai redusă și nu înainte de a-și surmonta propriile traume postbelice.

Baza teatrului *shingeki* a fost, încă de la crearea sa, mai degrabă compania de teatru decât producătorul independent, cum se întâmplă în teatrul american. În timpul războiului, a existat o singură companie activă – Teatrul Literar (*Bungakuza*) –, iar numărul de săli de spectacole accesibile era redus drastic de raidurile de bombardamente. Pacea a adus cu sine un sentiment de revoluție teatrală în sânul mișcării *shingeki*, ca parte a speranței generale ce a însoțit sfârșitul războiului.

Dar dificultățile cu adevărat fundamentale cu care s-a confruntat *shingeki* în perioada postbelică au fost aceleași cu cele care i-au produs dintotdeauna necazuri. Mai întâi, însuși cuvântul *engeki*, „teatru", sugera pentru majoritatea covârșitoare a japonezilor un gen mai degrabă descriptiv decât reprezentațional de artă interpretativă. Mai precis, aceasta însemna *kabuki*, iar cei din *shingeki* au fost obligați de la bun început să încerce să-și diferențieze teatrul ca unul „nou" sau „modern". În timp ce *shingeki* se lupta să-și stabilească propria tradiție teatrală, el a fost eclipsat de o industrie cinematografică aflată în plină expansiune, care a reușit să se situeze cu doar un pas în urma cinematografiei din Occident, pentru a deveni un gen realmente modern

și realist de spectacol în sine. O altă dificultate cu care s-a confruntat *shingeki* încă din primele sale stadii de dezvoltare a fost profunda fisură care se produsese între cei care voiau să rămână în atmosfera exclusiv literară sau descriptivă și cei care năzuiau să-l transforme într-un gen de teatru ideologic (*kannen-teki*). Aceasta a avut drept urmare, după cum am remarcat, la finele anilor 1920 și în anii 1930, dominarea în teatrul *shingeki* a scriitorilor proletari și suprimarea acestui gen de către autoritățile militare. În perioada postbelică, ideologia politică a devenit, o dată în plus, un motiv de dispută în sânul teatrului *shingeki*.

Dacă dificultățile teatrului *shingeki* au rămas aceleași după război, unele dintre încercările sale de soluționare ne induc sentimentul de familiar. Unul dintre mijloacele prin care *shingeki* a căutat să facă față prezenței reduse a publicului, de pildă, a fost un stagiu cu piese occidentale aflate în curs de traducere, incluzând operele shakespeariene *Visul unei nopți de vară*, *Romeo și Julieta* și *Hamlet*. Printre operele contemporane, *Un tramvai numit dorință* a lui Tennessee Williams și *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller (aceasta din urmă pusă în scenă de o companie teatrală de stânga) s-au bucurat de succes. Dar piesele străine puteau, pe termen lung, să contribuie doar în mică măsură la promovarea teatrului autohton, iar relativul avânt postbelic al teatrului *shingeki* poate fi pus și pe seama operei originale a dramaturgilor japonezi. De interes special s-a dovedit scrierea de piese pentru *shingeki* de către romancieri bine-cunoscuți, precum Mishima Yukio (1925–1970) și Abe Kōbō (1924–1993).

Mishima, cu puternicele sale gusturi neoclasice, a rămas poate mai bine cunoscut ca dramaturg pentru modul în care folosește deopotrivă trecutul japonez și cel occidental. Printre lucrările sale se numără piese *nō* moderne, câteva piese *kabuki* și opere inspirate din istoria occidentală, cum ar fi *Madame de Sade* (1965), a cărei acțiune se desfășoară în timpul Revoluției Franceze. Abe, pe de altă parte, s-a dedicat teatrului experimental de avangardă, după cum putem observa în piesele *Prietenii* (1967) sau *Bărbatul care s-a transformat într-un băț* (1969). Dar, chiar dacă cei doi autori diferă în ce privește perioada istorică – trecută și prezentă – pe care au ales s-o exploreze, amândoi au contribuit semnificativ la dezvoltarea teatrului japonez, evitând capcanele în care căzuseră dramaturgii din perioada antebelică, care au încercat să creeze piese japoneze moderne esențialmente prin încorporarea de elemente din tradiția realistă a teatrului occidental.[25] Piesele lui Mishima și Abe sunt opere originale, libere de constrângerile realismului

și care au constituit o sursă de inspirație pentru alți dramaturgi în procesul de formare al unui teatru japonez cu adevărat modern.

Kabuki făcea față unei situații și unor perspective cu totul diferite de cele ale *shingeki* în perioada postbelică. La origini, desigur, *kabuki* era un teatru burghez pe care autoritățile Tokugawa abia dacă l-au tolerat la început. Totuși, în epoca modernă, *kabuki* devenise incontestabil cel mai important gen teatral din Japonia. Deși începuturile sale modeste n-au fost niciodată uitate cu totul, o parte a repertoriului a fost considerată un adevărat depozitar al moralității tradiționale și al valorilor feudale ce aparțineau clasei premoderne a samurailor. Acesta a fost motivul pentru care autoritățile militare l-au favorizat în general în timpul războiului,[26] și pentru același motiv a avut și SCAP o părere preconceptă despre *kabuki* după război, interzicând strict prezentarea de opere „feudale" precum *Chūshingura* (*O comoară de supuși loiali*), dramatizarea mereu populară a vendetei a patruzeci și șapte de *rōnin*-i de la începutul secolului al XVIII-lea. Spre 1947 însă, restricțiile impuse de SCAP în privința *kabuki* au fost atenuate, astfel încât acesta a început să se bucure de o relansare rapidă. Astăzi, *kabuki* este la mare cinste, și cel puțin unul dintre actorii săi, Bandō Tamasaburo, este un star de mărimea unui muzician rock de primă importanță.

Una dintre artele care, prin forța lucrurilor, au atras atenția în perioada de după război, ca urmare a ravagiilor războiului, a fost arhitectura. Multe dintre marile orașe ale Japoniei, inclusiv Tokyo, au fost devastate de bombardamentele cu bombe brizante și incendiare ale Aliaților, și era o nevoie disperată de tot felul de clădiri noi. Dar, din pricina priorității relativ scăzute acordate de SCAP reconstrucției fizice a orașelor japoneze și a decalajului dintre elaborarea și punerea în practică a proiectelor arhitecturale de anvergură, avântul postbelic în domeniul construcțiilor a început în Japonia abia la începutul anilor 1950. Pentru a înțelege direcțiile în care a evoluat industria construcțiilor, va fi util să trecem pe scurt în revistă procesul general al dezvoltării arhitecturale din secolul al XIX-lea.

Arhitectura japoneză tradițională se baza aproape în întregime pe utilizarea în construcții a lemnului. Apariția influențelor occidentale în perioada Restaurației Meiji a produs o revoluție tehnologică în arhitectură prin introducerea unei întregi noi game de materiale de construcție, inclusiv cimentul, oțelul și cărămida. La începutul seco-

lului XX, pe măsură ce industriile capitaliste moderne au început să cunoască o creștere semnificativă în Japonia, tehnicile de construcție cu beton armat au fost, de asemenea, aplicate pe scară largă la ridicarea – în orașul Tokyo și în alte mari orașe – de fabrici și clădiri de birouri.

Primele edificii în manieră occidentală ridicate în epoca Meiji – într-un conglomerat de stiluri, inclusiv gotic, renascentist și baroc – au fost proiectate de fapt de arhitecți străini, precum englezul Josiah Condor, sosit în Japonia în 1877. Printre clădirile proiectate de Condor se numără Muzeul Național din Parcul Ueno și Rokumeikan (Palatul Strigătului de Căprioară), care, cum am notat în capitolul 9, a devenit simbolul a ceea ce mulți socotesc a fi supraoccidentalizarea Japoniei la sfârșitul veacului al XIX-lea. Condor a predat la Colegiul Tehnic din Tokyo (care a devenit mai târziu Departamentul de arhitectură al Universității din Tokyo) și a influențat în mare măsură numeroși tineri arhitecți japonezi care s-au afirmat la sfârșitul epocii Meiji. Dar, după cum spune un cercetător, arhitecții japonezi din acest secol utilizau „doar tehnicile și formele exterioare ale civilizației industriale din Occident, fără să le înțeleagă originea spirituală. Ca urmare e aproape firesc ca ei să fi pus mai mult accentul pe aspectul inginerese când au adoptat uzanțele occidentale"[27]. În plus, latura inginerească a arhitecturii a fost de asemenea subliniată în virtutea importanței acordate de guvernul japonez concepției structurale, în scopul protejării împotriva cutremurelor.

Abia în deceniul al doilea al secolului XX – în același timp cu debutul mișcării moderniste în arhitectura occidentală – au început și arhitecții japonezi să dea dovadă de o atitudine mai sofisticată și mai rafinată față de problemele și potențialul construirii de clădiri moderne. Stimulați de ideile lui Walter Gropius, Le Corbusier și ale altor occidentali, arhitecților japonezi li s-au deschis noi posibilități datorită creșterii cererii de construcții pe piață, ca rezultat al avântului economic pe care l-a cunoscut Japonia – după cum am menționat în capitolul anterior – când puterile europene s-au retras, în timpul Primului Război Mondial, din competiția pentru piețele din Orientul Îndepărtat. Printre întrebările cărora arhitecții japonezi au trebuit să le găsească răspunsul în această perioadă erau relația dintre funcție și decorație (funcționalismul era atunci foarte la modă în Europa), modul în care ar trebui folosite materialele pentru a le accentua sau spori calitățile speciale și cum putea fi arhitectura dirijată mai degrabă spre scopuri umaniste decât dezumanizante.

Probabil că cea mai importantă problemă abordată de arhitecții japonezi în timpul Primului Război Mondial și în perioada care a urmat a fost cum să combine gusturile japoneze tradiționale cu valorile arhitecturale occidentale moderne. Printre cele mai evidente gusturi tradiționale erau: utilizarea naturală a materialelor, precum lemnul nevopsit și zidurile rugoase de tip lut; manevrarea spațiului – esențialmente prin compartimentarea sa cu panouri subțiri, reglabile – pentru a crea sentimentul de continuitate fluidă între o parte și alta a interiorului unei clădiri și chiar între interiorul clădirii și exteriorul ei; accentul pus pe liniile drepte, geometric dispuse în proiectul construcției, datorat în principal menținerii vechiului stil de construcție cu structuri formate din stâlpi de susținere și grinzi. Toate aceste calități sunt desăvârșit prezente în capodopera stilului de arhitectură tradițional japonez din epoca Tokugawa, Palatul Izolat Katsura din Kyoto. Dar japonezii din epoca modernă n-au conștientizat virtuțile acestui palat până când nu le-au fost semnalate în anii 1930 de un expatriat din Germania nazistă, Bruno Taut (1880–1938).

La scurt timp după venirea lui Taut în Japonia, în 1933, o autoritate în domeniul arhitecturii japoneze remarca: „Acum cincizeci de ani au venit europenii și ne-au spus «Nikkō este cel mai valoros», și am gândit și noi la fel; acum, a venit Bruno Taut și ne-a spus: «Ise și Katsura sunt cele mai valoroase», și din nou îi dăm crezare."[28] Într-o cuvântare ținută în 1936 la Societatea pentru Relații Culturale Internaționale (Kokusai Bunka Shinkōkai) din Tokyo, Taut a spus despre Sanctuarul din Ise următoarele:

> Totul este artistic la Ise, nimic nu e artificial. Nu există nici o particularitate: lemnul natural este impecabil și minunat lustruit, iar acoperișul de paie este și el perfect, cu splendida sa curbură, fără curbă ascendentă la coamă sau la streșini. Fără greș este și asamblarea lemnului cu piatra temeliei, și nu există nici un ornament care să nu facă parte integrantă din caracteristica arhitectonică. Globurile aurite ale grinzilor transversale de sub creastă se alătură armoniei de paie și lemn de *hinoki* [chiparos], iar hârtiile albe și ramurile verzi ale sectei șintoiste se contopesc și ele, fără egal, în tot.[29]

Taut continuă să observe că, deși „japonezii pretind că atmosfera epocii exercită o fascinație asupra lor", eterna noutate și prospețime a Sanctuarului din Ise sunt cele care-l impresionează, ele fiind trăsături fundamental japoneze. Despre Palatul Izolat Katsura, el spune:

> ...numai la Katsura există o copleșitoare libertate a intelectului care nu subordonează nici un element al structurii sau al grădinii unui sistem rigid. La Nikkō, asemenea multor atracții arhitecturale din lume, efectul este realizat prin cantitate – așa cum o armată de două sute de mii de oameni este

mai mare decât una de douăzeci de mii. La Katsura, dimpotrivă, fiecare element rămâne o individualitate liberă, asemenea membrului unei societăți valoroase, în care armonia izvorăște din absența constrângerii, pentru ca fiecare să se poată exprima conform naturii sale proprii. Astfel, Palatul Katsura este un miracol complet izolat în lumea civilizată. Trebuie să vorbim despre „eterna lui frumusețe", care ne recomandă să creăm în același spirit mai mult decât e cazul cu Partenonul, catedrala gotică sau Sanctuarul din Ise. Ceea ce e specific Japoniei, localul, este nesemnificativ; principiul însă este absolut modern și de mare valoare pentru orice arhitectură contemporană.[30]

Pentru Taut, „arta arhitecturii japoneze nu putea să se ridice mai sus de Katsura, nici să coboare sub Nikkō".

Unul dintre evenimentele marcante din istoria arhitecturii moderne în Japonia a fost construirea, între anii 1919 și 1922, în centrul orașului Tokyo, a Hotelului Imperial, de către arhitectul Frank Lloyd Wright (1867–1959). Wright, care vizitase Japonia încă din 1905, era un pasionat admirator al artei Asiei de Est, achiziționând statui budiste și o vastă colecție de picturi imprimate din epoca Edo. Printre cei mai curajoși inovatori în domeniul arhitecturii moderne, el a susținut cu putere abordarea „organică" a proiectării și construcției, prin care voia să spună nu doar că arhitectul ar trebui să caute să realizeze unitatea și armonia în privința caracteristicilor funcționale ale unei clădiri, ci și să permită acesteia – fie ea casă de locuit, birou sau hotel – să se situeze organic în decorul sau contextul social specific. Orientat spre Parcul Hibiya, nu departe de palatul împăratului, Hotelul Imperial avea o structură joasă, neregulată, din beton armat, cu un exterior greoi, de cărămidă (fig. 70). În interior, Wright a folosit spațiul într-un mod deosebit, ridicând sau coborând nivelul tavanului. Hotărât să obțină unitatea perfectă a planului structural și a decorației, el a mers până într-acolo, încât a conceput personal conținutul camerelor, inclusiv paturi, scaune, mese, tapiseriile de pe pereți. Spre nesfârșita disperare a multora dintre admiratorii săi, Hotelul Imperial originar al lui Wright, care a rezistat deopotrivă cutremurului din Tokyo din anul 1923 și bombardamentelor din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, a fost demolat la sfârșitul anilor 1960, pentru a lăsa locul Noului Hotel Imperial, o clădire cu mai multe etaje. Dar vechea structură rămâne vie în memorie nu numai pentru calitățile ei intrinsece de capodoperă arhitectonică, ci și ca un mesaj direct adresat japonezilor de unul dintre cei mai originali artiști occidentali de la începutul secolului XX.

Un aspect interesant al impactului pe care Wright l-a avut asupra arhitecturii japoneze după Primul Război Mondial a fost că, în parte,

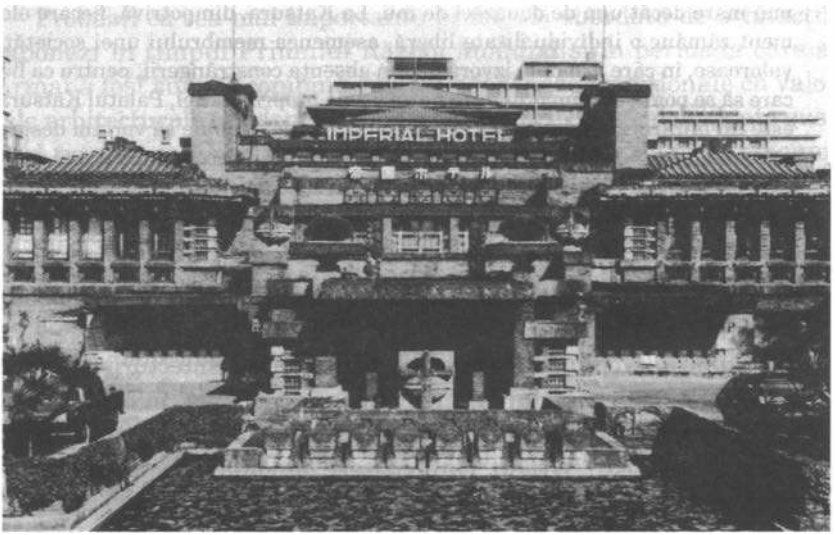

Fig. 70. Vechiul Hotel Imperial din Tokyo, proiectat de Frank Lloyd Wright

era vorba de alimentarea influențelor pe care el însuși le primise anterior de la japonezi. Cei din Occident își manifestaseră interesul pentru arhitectura japoneză, în special față de locuințele tradiționale, cel puțin din anii 1870. Americanul Edward Morse (1838–1925), cunoscut pentru descoperirea rămășițelor preistorice din epoca Jōmon de la Ōmori, la periferia orașului Tokyo, a scris un studiu detaliat despre arhitectura domestică japoneză de la acea vreme, publicând în 1885 o carte cu titlul *Locuințele japoneze și împrejurimile lor*, text care s-a bucurat de multe ediții de-a lungul anilor. Stilurile arhitectonice japoneze au fost prezentate la târguri economice și expoziții la sfârșitul secolului al XIX-lea; un exemplu notabil îl reprezintă macheta pregătită pentru Expoziția Mondială Columb, din 1892, de la Chicago, unde s-au comemorat patru sute de ani de la descoperirea Americii. Proiectată și construită chiar de japonezi, macheta a avut ca model Pavilionul Păsării Phoenix din Templul Byōdōin, din veacul al XI-lea, de la Uji. Pavilionul originar al Păsării Phoenix de la Byōdōin este format dintr-o sală centrală, cu galerii care se extind lateral, asemenea unor aripi, spre dreapta și spre stânga (și care se termină cu câte un pavilion deschis), iar spre spate, asemenea corpului și cozii unei păsări. La Chicago, galeria posterioară a fost eliminată, iar pavilioanele au fost, arhitectonic, închise. Astfel, s-a creat o alcătuire de trei structuri legate într-o concepție extrem de grațioasă, dispuse

pe platforme înălțate și cu acoperiș de țiglă în pante line și mult adâncite. Interiorul fiecărei structuri a fost conceput și decorat pentru a reprezenta câte o perioadă istorică diferită a stilului domestic japonez: Fujiwara, Ashikaga și Tokugawa.

Salonul japonez de la Expoziția Mondială Columb, numit Vila Phoenix, este cu adevărat uimitor, în contrast cu stilul arhitectural apăsător de greoi adoptat în general pentru sălile de expoziție, care erau proiectate „în stilul clasic sau neoclasic pur, folosind terminologia familiară a coloanelor, antablamentelor, arcelor, bolților și cupolelor, totul unificat de un gigantic ordin arhitectural clasic de peste optsprezece metri înălțime"[31]. Deși arhitecți din toată țara au vizitat expoziția și au fost impresionați de Vila Phoenix, Școala de la Chicago – printre care Frank Lloyd Wright – a fost cea care a profitat cel mai mult de pe urma studierii acestui excelent model japonez de structură și design aflat la îndemână, care, expus în orașul Chicago, a fost păstrat până în 1946. Wright și-a exprimat entuziasmul față de arhitectura japoneză tradițională în felul următor:

> Am văzut casa autohtonă din Japonia ca pe un studiu suprem de eliminare – nu doar a murdăriei, ci și a tot ceea ce e nesemnificativ. Casa japoneză m-a fascinat în mod natural și aș fi petrecut ore în șir să le demontez și să le pun cap la cap din nou. Nu vedeam nimic lipsit de sens în casa japoneză și puteam găsi foarte puțin adăugit în felul de a fi al ornamentului [echivalentul ornamentației fiind realizat], prin scoaterea în evidență și cizelarea frumuseții materialelor simple folosite la realizarea construcției... și, destul de straniu, am găsit această veche locuință japoneză drept un exemplu perfect al standardizării moderne la care lucram. Rogojinile de podea, demontabile pentru a fi curățate, sunt toate de nouăzeci de centimetri pe un metru optzeci. Mărimea și forma tuturor caselor sunt determinate de aceste rogojini. Paravanele glisante se situează toate la nivelul limitei unitare a rogojinilor [și] a stâlpilor de lemn lustruit... totul se află la întreținerea rogojinilor.[32]

În pofida exemplului lui Wright și a speranței pentru o mai mare independență și chiar pentru o abordare inovatoare inerentă noilor sentimente nutrite de arhitecții japonezi, anii 1920 și 1930 atestă continuarea în general a fenomenului de dependență și de imitare a tendințelor arhitecturii occidentale.[33] De exemplu, în loc să încerce, pe linia celei mai bune tradiții japoneze – și cu încurajarea lui Taut –, să permită structurii să determine proiectarea (ca în modelul clasic, în linie dreaptă, al clădirilor, precum Katsura, bazate pe structura stâlp-grindă), ei au cedat în fața utilizării occidentale de ziduri masive, care au șters orice urmă a caracteristicilor structurale. Este adevărat că, odată cu

apropierea războiului cu China și a celui din Pacific, conducătorii militari japonezi pe cale de afirmare căutau să promoveze dezvoltarea unui „stil național" în arhitectura modernă, dar acesta tindea să fie mai degrabă un efort de eliminare a elementelor occidentale din clădirile japoneze decât de încurajare a căutării de direcții autohtone noi și progresiste de dezvoltare.

În vreme ce înainte de cel de-al Doilea Război Mondial japonezii fuseseră influențați mai ales de stilurile arhitecturale europene, după război principala influență străină a fost – fatalmente, probabil – americană. Una dintre consecințele acestei tendințe a fost că, dacă țări precum Anglia, Franța și Germania au acordat o mare însemnătate planificării urbane în reconstrucția orașelor lor distruse de război, japonezii – în absența unui interes american semnificativ în acest domeniu – au manifestat puțin interes în planificarea globală, reconstrucția postbelică pornind în mod serios la începutul anilor 1950.[34]

Cu neglijarea generală a nevoilor de locuit, prioritatea în prima parte a perioadei de avânt al reconstrucției postbelice din Japonia a fost acordată – în special în cele mai mari orașe – edificării de spații pentru birouri. Tot sub influență americană, japonezii au căutat să echipeze aceste clădiri cu cele mai avansate facilități, inclusiv iluminat fluorescent și aer condiționat. În plus, atât la construcțiile comerciale și industriale, cât și, mai târziu, la clădirile de locuințe, s-a încercat, pe cât posibil, utilizarea de materiale ignifuge, pentru modificarea caracterului tradițional ignigen al unor orașe precum Tokyo.

Japonezii au trăit întotdeauna în case mici de lemn, lipsite de obicei de capacitatea de a găzdui mai mult de una sau două familii. Ca urmare construcția de blocuri de locuințe cu mai multe etaje în perioada postbelică a constituit un veritabil progres revoluționar în stilul de viață a numeroși orășeni din Japonia. Chiar dacă aceste locuințe mai moderne sunt extrem de modeste după standardele americane, japonezii le-au privit ca pe primii pași spre atingerea a ceea ce ei socotesc a fi un fel de utopie lumească a unui trai degajat și tihnit derivat din modelul furnizat de Statele Unite.

Ca parte a avântului postbelic al industriei construcțiilor, arhitecții japonezi au cunoscut renașterea atât a încrederii de sine, cât și a mândriei, pe măsură ce stilurile de construcție și valorile estetice japoneze începuseră să atragă atenția internațională. Unul dintre liderii acestei renașteri postbelice a fost Maekawa Kunio, fost student al lui Le Corbusier, care cunoștea accentul de inspirație cubistă pus pe formele geometrice ale concepției arhitecturale. Printre clădirile postbelice

proiectate de Maekawa se numără ramura principală a Băncii de Finanțare Mutuală (Nihon Sōgo Ginkō, 1952) din Tokyo și Casa Internațională din Tokyo (Kokusai Bunka Kaikan, 1955), ambelor acordându-li-se premiul anual al Academiei Japoneze de Arhitectură.[35] Dar faima cea mai mare în lumea postbelică a cunoscut-o Tange Kenzō, care a început să câștige premii la concursuri de arhitectură în timpul războiului și mai apoi i-a fost asociat, pentru o vreme, lui Maekawa. Succesele triumfale ale lui Tange includ Muzeul Păcii (Heiwa-ki Kaikan) de la Hiroshima și principala arenă sportivă (Kokuritsu Yoyogi Kyōgijō – *n. tr.*) pentru Jocurile Olimpice de la Tokyo din 1964 (fig. 71 și 72). Așa cum pentru mulți Jocurile Olimpice din 1964 au simbolizat adevăratul sfârșit al erei postbelice și recăpătarea statutului internațional și a demnității Japoniei, arena sportivă reprezintă o etapă importantă în istoria arhitecturală modernă a țării. Departe de a mai avea nevoie de tutelă sau inspirație din partea Occidentului, japonezii sunt astăzi printre liderii arhitecturii internaționale, iar arhitectura a devenit un aspect al culturii japoneze care a exercitat o mare influență asupra lumii exterioare Japoniei.

S-a spus deseori că Japonia postbelică s-a dezvoltat într-un sistem politic de un partid și jumătate. Asta înseamnă că, vreme de decenii, puterea politică a fost deținută fără întrerupere de tabăra conservatoare a politicienilor, care în 1955 au fuzionat pentru a forma Partidul Liberal Democrat (PLD), oponenții acestora din tabăra de stânga, sau progresistă (condusă de Partidul Socialist), fiind menținuți, în aceeași perioadă, constant în minoritate – și deci într-o stare permanentă de nonputere –, cu nu mai mult de o treime din locurile din Dietă.

În calitatea lor de conducători aparent permanenți ai țării, cei din Partidul Liberal-Democrat au dus politici de dezvoltare economică și de aliniere strânsă cu Statele Unite, pe baza unui Pact de securitate mutuală, care l-a făcut pe vechiul cuceritor răspunzător de apărarea națională a Japoniei. Pactul, inițial semnat în 1950, a constituit un mare avantaj pentru Japonia, îngăduindu-i, spre deosebire de alte țări mari, să-și limiteze cheltuielile militare la o mică fracțiune din venitul său național. În același timp, pactul a suscitat uneori sentimente de ostilitate intensă printre unii japonezi, simbolizând chiar iubirea-ură nutrită de Japonia pentru Statele Unite, ce derivă din relațiile speciale care au evoluat între cele două țări după război.

Un eveniment important pentru restabilirea unei aparente egalități sau, cel puțin, a unui parteneriat în relațiile dintre Statele Unite

Fig. 71. Parcul Păcii din Hiroshima (*Oficiul Național de Turism din Japonia*)

Fig. 72. Bazinul de natație pentru Jocurile Olimpice de la Tokyo din 1964, proiectat de Tange Kenzō (*Consulatul General al Japoniei, New York*)

și Japonia l-a constituit revolta din Tokyo din 1960 legată la reînnoirea Pactului de securitate mutuală și anularea – în consecință – a vizitei prevăzute de președintele Eisenhower în Japonia. Tulburările de inspirație stângistă s-au produs într-un context confuz de tensiuni din cadrul Războiului Rece (inclusiv temerea că Japonia, cu trupele americane încă staționate pe solul ei, ar putea constitui prima țintă a sovieticilor într-un război nuclear cu Statele Unite), cu ostilitate față de tactica arogantă a prim-ministrului Kishi Nobusuke (1896–1987) în căutarea reînnoirii pactului și un soi de antiamericanism ambivalent. Pentru mișcarea de stânga din Japonia, Statele Unite reprezentau principala amenințare la adresa păcii internaționale. Susținătoare devotate ale conservatorilor, care erau la putere, Statele Unite chiar au preconizat amendarea Constituției din 1947 – impusă de americani –, cu eliminarea articolului antirăzboi și încuviințarea intrării mai active a Japoniei în coaliție militară cu americanii. Dar percepția Statelor Unite în rândul marii majorități a poporului japonez avea în 1960 diverse forme, uneori contradictorii: fost dușman, ocupant omenos și benefic, prețios partener comercial și colos militar situat la porțile Asiei de Est.

Deși Eisenhower a fost împiedicat să se ducă în Japonia, iar Kishi a fost forțat să-și părăsească funcția, Pactul de securitate mutuală a fost reînnoit pentru încă zece ani, iar opoziția de stânga s-a fragmentat, după tulburări, din cauza disputelor interne. Este discutabil, așadar, de partea cui a fost victoria în 1960. Cel puțin, un rezultat semnificativ al acestui incident a fost, pentru prima oară după război, reactivarea naționalismului japonez. După un deceniu și jumătate de pasivitate politică, ce-și avea sursa în sentimentele de culpabilitate și umilință îndurate în cursul războiului, au fost luate măsuri – susținute sau nu pe deplin de toți japonezii – legate de o adevărată chestiune națională, iar Statele Unite – ca Big Brother – au fost, cel puțin parțial, respinse.

Asta nu înseamnă însă că anul 1960 a marcat trasarea unui nou curs pentru Japonia ori definirea unui țel național diferit. Japonia se afla în pragul celui mai important deceniu al său de realizări materiale, deceniu care i-a propulsat produsul național brut pe locul al treilea în lume. Ceea ce începuse drept „perioadă de avânt în domeniul petrecerii timpului liber" a atins un nivel de prosperitate aproape de neimaginat, măsurat în termeni de mașini de spălat, televizoare, automobile și călătorii în străinătate. În același timp, japonezii erau afectați de aspectele inevitabile ale progresului: creșterea urbanizării,

poluarea, tensiunile psihologice și disconfortul social al condiției umane moderne.

Japonia devenise o societate a culturii de masă (*taishū bunka*) cel puțin de la sfârșitul anilor 1920. Ziarele, cărțile, revistele cunoșteau o circulație imensă; oamenii se duceau în marile magazine, la cinematografe și teatre; iar emisiunile de radio ajungeau în casele din toate colțurile țării.[36] Se produceau bunuri de toate felurile, iar publicitatea și comerțul erau angrenate în stimularea dorinței de a avea aceste bunuri, încurajând consumul de masă. Un deceniu și ceva mai târziu, Japonia folosea, ca și celelalte țări participante la cel de-al Doilea (Primul? – *n. tr.*) Război Mondial, instrumentele culturii de masă pentru a-și atinge scopurile – acest fenomen putând fi considerat primul „război al culturii de masă".

Dar cultura de masă ca mijloc de stimulare a producției de bunuri de consum s-a diminuat abrupt în timpul războiului. Alegând să se lupte cu o țară (Statele Unite) a cărei economie era de zece ori mai puternică decât a sa,[37] Japonia a fost forțată să-și îndrepte aproape toată bogăția și resursele în război. La sfârșitul acestuia, după cum am văzut, poporul japonez a ajuns să sufere o gravă penurie de alimente, îmbrăcăminte și alte articole de bază ale vieții zilnice. În acest sens, cultura de masă aproape că dispăruse.

Pe măsură ce cultura de masă a renăscut după război, s-a produs și o „americanizare" a vieții – cel puțin la nivel popular –, având în vedere omniprezenta influență a Statelor Unite în timpul Ocupației și după aceea. Până către 1955, guvernul japonez, răspunzând nevoilor fundamentale ale poporului, a putut fixa din nou obiective în privința fabricării de bunuri pentru consumul de masă, pentru ca apoi să se angajeze în ceea ce e cunoscut drept „miracolul economic" al Japoniei. An după an, Japonia a înregistrat, aparent la nesfârșit, creșteri remarcabile ale produsului național brut. Etapele prin care acest miracol a ajuns să satisfacă dorințele consumatorilor japonezi au fost grupate metodic, prin inventarea unei serii de sloganuri realizate prin calambururi inspirate ireverențios din însemnele regale, sau „cele trei odoare sacre" (oglinda, sabia și piatra prețioasă). Astfel, la sfârșitul anilor 1950, japonezii căutau să achiziționeze cele trei obiecte care începeau cu S: *senpūki*, *sentaku*, *suihanki* (ventilator electric, mașină de spălat și prăjitor electric de orez); în anii 1960, a venit rândul celor trei obiecte care începeau cu K: *kaa*, *kura* și *kara terebi* (automobil, aparat de aer condiționat, televizor color); iar în anii 1970 toată lumea dorea cele trei J-uri: *jueru*, *jetto*, *jūtaku* (bijuterii, vacanțe

peste hotare și locuință).[38] Această perioadă de creștere economică fenomenală a luat finalmente sfârșit în anii 1980, epocă până la care populația japoneză obținuse în mare măsură toate bogățiile materiale de bază ale unei societăți a culturii de masă.

Răspândirea culturii de masă tinde să uniformizeze gusturile și să reducă distincțiile de clasă. Japonezii, cu etosul lor colectivist, sunt probabil mai sensibili decât majoritatea oamenilor la o astfel de standardizare și, cel puțin, la înțelegerea faptului că, în ultimii ani, s-au redus substanțial diferențele dintre clase. Astfel, sondajele arată că un număr neobișnuit de mare de japonezi – 90% sau mai mult – consideră că aparțin clasei de mijloc. Dacă, de fapt, societatea japoneză contemporană a devenit, într-o mare măsură, omogenă în calitate de „clasă de mijloc", omogenizarea se datorează, printre altele, unui program educativ unificat la nivel național; alfabetizării cvasigenerale; deținerii de televizoare color în proporție de aproape 100%; și celei mai mari circulații de ziare pe cap de locuitor din lume.[39] Întotdeauna unul dintre popoarele cu cea mai mare omogenitate etnică din lume, japonezii se pare că au devenit cei mai omogeni și din punct de vedere social și cultural.

Un fenomen major în Japonia postbelică l-a constituit apariția spectaculoasă a așa-ziselor noi culte (*shinkō shūkyō*). Deși clasificate liber ca „noi", multe dintre cele mai importante asemenea culte au fost întemeiate înainte de război, unele încă de la mijlocul secolului al XIX-lea. Dar de departe cea mai mare proliferare a noilor culte a avut loc în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial. De pildă, la sfârșitul Ocupației, în 1952, numărul lor depășise șapte sute, cifră ce l-a determinat pe un erudit occidental să se refere la anii care au urmat Primului Război Mondial ca la perioada „orei de vârf a zeilor"[40].

În pofida diversității acestor culte noi, ele împărtășesc anumite caracteristici generale. Bunăoară, au avut tendința să se ivească în vremuri de criză intensă sau de frământare socială, cum au fost prima parte a erei Meiji și perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial; fondatorii lor au fost în general figuri carismatice, care au slujit ca mijloc de revelare a adevărului religios; ele sunt extrem de sincretice și țin liber de șintoism și budism, precum și de creștinism;[41] și sunt milenariste prin aceea că anunță venirea paradisului pământesc. De asemenea, noile culte au atras mai cu seamă oameni situați mai jos pe scara socială și economică: pe cei care au fost lăsați oarecum la limita progresului modern.

Ceea ce face ca noile culte să fie și mai fascinante în contextul mai larg al istoriei culturale japoneze este măsura în care ele reflectă valorile religioase fundamentale și atitudinile care au fost păstrate din cele mai vechi timpuri. Acest aspect este evident poate în mod mai revelator când analizăm tipurile de figuri carismatice care au pus bazele unor noi culte, dintre care cele mai interesante sunt tipurile de șamani-femei. Șamanismul, după cum am văzut în capitolul 1, provine din Asia de Nord-Est și a exercitat o influență enormă asupra religiilor japoneze timpurii. El se bazează pe credința în transmiterea voinței unei divinități printr-un intermediar uman, sau șaman. Această formă de transmitere divină, cunoscută în japoneză sub numele de posesie *kami* (*kami gakari*), e descrisă în mod strălucit în opere clasice de literatură, precum *Povestea lui Genji*, și implică un proces prin care, în fața nenorocirii personale sau a calamităților naturale, divinitatea socotită răspunzătoare este invitată să intre în corpul unui medium, de obicei o fată sau o femeie. Odată ce zeul sălășluiește în trupul ei, mediumul intră într-o stare de extaz, uneori asemănătoare freneziei, iar o voce, care în mod limpede nu-i aparține mediumului, vorbește pentru a arăta ce trebuie făcut pentru a-l împăca pe zeul stârnit.

Un exemplu excelent de șaman modern de acest fel este Nakayama Miki (1798–1887), fondatoarea noului cult Tenrikyō, unul dintre cele mai timpurii și mai de succes culte noi. Femeie cu origini țărănești (cum au fost multe alte fondatoare), Nakayama a suferit multe necazuri și a avut parte de o tragedie personală în prima parte a vieții: perioadele de foamete din ultima parte a epocii Tokugawa, o căsătorie nefericită, boala și moartea copiilor ei. Apoi, în 1838, când slujea drept medium pentru a ușura durerile de picioare ale unuia dintre fiii săi, a pus stăpânire pe ea o zeitate, care a vestit prin gura ei că era „zeul cel adevărat, de la începuturi, care a coborât din Cer pentru a salva întreaga omenire“[42]. Zeul a cerut ca de atunci înainte trupul lui Nakayama să-i stea la dispoziție.

Pe lângă faptul că a devenit instrumentul de transmitere a revelațiilor divine ale „zeului cel adevărat, de la începuturi“, Nakayama a dezvoltat și puteri extraordinare de tămăduitoare, intrând astfel în tradiția tămăduirilor, care a fost o trăsătură puternică și recurentă a religiei populare japoneze de-a lungul istoriei.

Tămăduirea prin credință, așa cum se pune accentul în Tenrikyō și în alte noi culte, este pur și simplu una dintre numeroasele făgăduințe concrete de fericire personală, împlinire materială și chiar de acces într-un paradis terestru – ce constituie aspectul milenarist al

acestor culte. Tot în acest milenarism – altfel spus, în curentul dominant al micii tradiții a religiei populare din Japonia – se încadrează noile culte, drept produse ale epocii moderne. Gândirea utopică anterioară din Japonia privind viața în această lume se concentrase aproape invariabil asupra redobândirii sau renașterii unei epoci de aur, și implicit negarea condițiilor existente.[43] Noile culte însă nu numai că nu neagă lumea modernă, ci se laudă că adepții lor se vor bucura, mulțumiți, de cele mai mari recompense pe care le oferă lumea aceasta. Pentru a spori spectaculozitatea acestei făgăduințe, cele mai bogate dintre noile culte au construit centre naționale luxoase, echipate cu cele mai moderne și costisitoare utilități, pentru a sluji drept Mecca pentru vizite și procesiuni ale credincioșilor și pentru a-i ajuta să perceapă plăcerile paradiziace invocate de cultele lor. Totuși, după cum observă Carmen Blacker, chiar în construcția unor astfel de Mecca se revine la tradițional – în acest caz, se încearcă impunerea unui fel de „geografie mitică sau escatologică"[44] a lumii actuale, asemănătoare, de exemplu, reprezentării paradisului din budismul Tărâmului cel curat în pavilionul și grădina Păsării Phoenix de la Byōdōin din Uji (datând din secolul al XI-lea).

Cel mai important dintre noile culte – și unul dintre cele mai surprinzătoare fenomene religioase, sociale și politice din Japonia postbelică – este Sōka Gakkai, Societatea Creării de Valoare. Fondată la începutul anilor 1930 cu scopul educației religioase, Sōka Gakkai este un produs modern al unei ramuri a budismului Nichiren. Spre deosebire de majoritatea noilor culte, care sunt extrem de sincretice, Sōka Gakkai împărtășește exclusivismul și intoleranța altor secte religioase, care au fost totdeauna caracteristici ale budismului Nichiren.

Sōka Gakkai a cunoscut un succes relativ restrâns în perioada premergătoare războiului, și chiar a fost dizolvat când, în timpul războiului, conducătorii săi au fost închiși deoarece au refuzat să arate respect pentru religia de stat, șintoismul. Dar, după război, sub conducerea dinamică, dacă nu chiar fanatică, a lui Toda Josei (1900–1958), societatea a cunoscut o dezvoltare extraordinară. Folosind drept metode de prozelitism forța fizică și procedee de intimidare precum *shakubuku* (a frânge și a supune) și căutând să recruteze nu numai indivizi, ci și familii întregi, Sōka Gakkai și-a revendicat, la începutul anilor 1960, adeziunea a zece milioane de adepți. În plus, prin brațul său politic, Kōmeitō (Partidul Guvernării Curate), Sōka Gakkai a luat parte la alegeri și a devenit a treia forță în Camera Superioară a Dietei japoneze.

Sōka Gakkai este, în multe privințe, un model în privința realizării așteptărilor suscitate de noile culte în Japonia postbelică. Deși intelectualii o pot evita, iar unii o pot denunța drept neofascistă, Sōka Gakkai este una dintre cele mai mari mișcări de masă din istoria japoneză. Împreună cu vasta lui masă de adepți, el posedă o enormă opulență materială, observabilă în somptuosul centru de la poalele muntelui Fuji, care a atras peste două milioane de persoane la inaugurarea sa, în 1958. Punctele de atracție ale acestui cult sunt numeroase. Pe de o parte, ea oferă oamenilor posibilitatea să facă parte dintr-o mișcare grandioasă și înfloritoare, japonezii fiind, în siajul dezorientării sociale generalizate pricinuite de înfrângerea suferită în război, sensibili la o asemenea chemare. Sōka Gakkai face alegații extravagante privind puterea pe care o are de a vindeca prin credință și chiar se laudă că poate preveni boala. Nemulțumit cu sloganul „Alăturați-vă nouă și nu vă veți îmbolnăvi", acest cult a mers până la a amenința că „Dacă nu vă alăturați nouă, vă veți îmbolnăvi în mod sigur".[45]

Dacă reapariția noilor culte după război a atras și mai mult atenția asupra extraordinarelor instincte de grup și orientării de grup ale japonezilor, tot în această perioadă s-a acordat multă importanță și problemei individualismului într-o Japonie eliberată de constrângerile antiindividualiste ale ideologiei *kokutai*. Este probabil cel mai remarcabil aspect din lucrările unor autori ca Mishima Yukio, Abe Kōbō și Ōe Kenzaburō (n. 1935), care au supus individul celui mai intens examen psihologic, observându-i potențialitatea nelimitată pentru un comportament eratic, pervers și bizar și lupta sa deseori disperată împotriva comandamentelor de conformare socială.

Mishima, care s-a sinucis prin *seppuku* în 1970, la vârsta de patruzeci și cinci de ani, a fost – cel puțin pentru străini – una dintre cele mai fascinante personalități din istoria recentă a Japoniei.[46] Un tânăr mic de statură, bolnăvicios, aparținând păturii superioare a clasei de mijloc (tatăl său era un birocrat de oarecare succes), Mishima a avut o copilărie dintre cele mai nesănătoase, dominată de personalitatea fanatic posesivă a bunicii sale, lângă care a trăit și în patul căreia a dormit până la vârsta de doisprezece ani. Foarte verosimil, această primă experiență timpurie i-a alimentat homosexualitatea, care a devenit elementul central nu doar al comportamentului său social ulterior, ci și al viziunii sale artistice.

Mishima a urmat strălucita școală Gakushūin pentru copii de aristocrați, unde a obținut un certificat academic remarcabil și chiar a

primit un premiu din mâna împăratului pentru a fi obținut diploma de cel mai bun elev din clasa sa, în 1944. A dat dovadă de considerabilă precocitate la scris și, cu toate că, la îndemnul tatălui, a urmat Facultatea de Drept a Universității din Tokyo, începându-și cariera la Ministerul de Finanțe în 1947, el a abandonat repede acest proiect pentru a deveni scriitor profesionist. În 1949, și-a câștigat faima odată cu publicarea unui extraordinar roman autobiografic, dureros de revelator, intitulat *Confesiunile unei măști* (*Kamen no kokuhaku*).

Unul dintre scopurile lui Mishima scriind *Confesiunile unei măști* a fost să-i demitizeze pe autorii de romane la persoana întâi, considerând că mulți dintre ei doar și-au trecut în revistă chinuitoarea monotonie a propriei vieți, fără să sondeze într-adevăr tărâmurile lăuntrice întunecate ale psihologiei omenești. Dacă acești romancieri, ca grup, au sau nu vreo vină în a nu fi spus adevărul ultim despre ei înșiși sau în a nu se fi dus până la rădăcina existenței lor – Mishima însuși a dezvăluit cu siguranță destul în *Confesiunile unei măști* cu privire la propriul său univers emoțional, pentru a desluși cursul principal al vieții sale și chiar felul în care a murit.

Mishima pe care-l vedem în *Confesiunile unei măști* este un tânăr narcisist, puternic atras, de la cea mai fragedă vârstă, de lucruri precum vederea unui gunoier îmbrăcat în pantaloni mulați pe coapse, mirosul de transpirație emanând de la soldați și „smocurile negre" de la subsuorile bărbătești. Dar, și mai important, aceste dorințe homosexuale erau asociate cu o estetică a sângelui și a morții.[47] Acest fapt are un efect uimitor de mare asupra noastră în faimosul pasaj din *Confesiunile unei măști* unde Mishima mărturisește că a avut prima ejaculare văzând o reproducere a picturii lui Guido Reni reprezentându-l pe Sfântul Sebastian, în care martirul este arătat legat de un arbore, cu corpul aproape gol, dându-și sufletul străpuns de săgeți. Efectul asupra lui Mishima a fost imediat și violent:

> În clipa în care ochii mi-au căzut pe acest tablou, întreaga mea existență fu zdruncinată de un soi de bucurie eretică. Sângele mi s-a învolburat, mădularul mi s-a umflat de mânie. Ajuns la dimensiuni enorme, gata să plesnească, palpita indignat și îmi reproșa ignoranța, așteptând cu mai multă ardoare decât oricând să acționez. Pe neștiute și de nimeni învățată, mâna se puse în mișcare. Din adâncul făpturii simțeam asaltul unei înflăcărări obscure, urcând tot mai iute. Țâșni, deodată, însoțită de-o senzație orbitoare de beție.[48]

Ultima parte a cărții este dedicată încercării hotărâte, dar zadarnice, a lui Mishima de a-și dovedi normalitatea, făcând curte unei tinere pe nume Sonoko. Mishima – sau, mai bine zis, protagonistul romanului –

nu simte nici o plăcere la contactul fizic cu Sonoko, iar, când aceasta se îndrăgostește de el, refuză căsătoria. Cu toate acestea, ei își reiau relația chiar după ce ea se căsătorește cu alt bărbat, și continuă până la scena culminantă a cărții, când cei doi trec pe la o sală de dans mai curând sordidă, iar el vede ceva care-l izbește cu forța unui trăsnet:

> [Privirea mi-a fost însă absorbită de celălalt.] În vârstă de douăzeci și doi, douăzeci și trei de ani, era un tânăr cu chip grosolan, altfel bine proporționat, cu tenul smead. Despuiat până la brâu, își tot aranja cingătoarea cenușie îmbibată de sudoare. Lua parte la conversația și la voia bună a celorlalți, înfășurându-și cu o indolență parcă voită cingătoarea. Pieptul gol dădea la iveală formele împlinite ale mușchilor încordați, cu scobitura profundă, tridimensională, coborându-i de la piept spre abdomen. Cele două șiruri de mușchi din părțile laterale se îngustau, la stânga și la dreapta, încolăcindu-se. Torsul lui, o masă fierbinte, netedă, era înfășurat strâns în cingătoarea cam murdară. Cu jumătatea superioară a corpului arsă de soare, umerii îi străluceau de parcă ar fi fost unși cu ulei. În lumina soarelui, smocurile negre care îi ieșeau de la subsuori scânteiau ca niște zulufi de aur.
>
> La vederea acestei scene, și îndeosebi a tatuajului cu bujor de pe brațul încordat, am fost invadat de poftă trupească. Mi-am fixat privirea intensă asupra acestui trup necioplit și barbar, dar fără egal în frumusețe. Râdea sub soare. Când își dădea capul pe spate, i se vedea protuberanța groasă a gâtlejului. Pulsații misterioase îmi traversau inima.
>
> Uitasem de existența lui Sonoko. Nu mă gândeam decât la un singur lucru. Că va ieși în oraș, așa despuiat până la brâu cum era, și că se va încăiera cu derbedeii de aceeași teapă. Că un pumnal ascuțit îi va străpunge torsul prin cingătoare. Că cingătoarea murdară se va colora frumos în șuvoiul de sânge. Că îi vor aduce cadavrul însângerat, așezat pe o scândură.[49]

Pe la vârsta de douăzeci și trei de ani, Mishima a imaginat o moarte pentru tânărul din sala de dans la fel cu cea pe care și-a ales-o pentru el însuși douăzeci și doi de ani mai târziu. După cum presupune Masao Miyoshi,[50] se poate ca viața de adult a lui Mishima să fi fost dominată de dorința de a muri, dorință ce socotea că i s-a refuzat în timpul războiului, când căzuse la controlul medical de admitere în armată și când toate bombele americane îl rataseră. Dar, retrospectiv, e limpede că a avut nevoie de mult timp să se pregătească atât mental, cât și fizic pentru ceea ce preconiza drept forma perfectă estetic de autoanihilare. La mijlocul anilor 1950, a început exerciții de culturism, iar în cursul radicalismului anilor 1960, care însoțește implicarea Statelor Unite în Războiul din Vietnam, el a adoptat o poziție politică de extremă dreapta, bazată pe respectul tradițional față de împărat. Mishima s-a transformat într-un samurai modern, un războinic cu spiritul curat, care avea un singur gând: „un pumnal ascuțit îi va străpunge torsul".

Mishima a fost un scriitor disciplinat și prolific, care a elaborat peste treizeci de romane și numeroase piese de teatru și eseuri. Opera sa uimește nu numai prin cantitate, ci și prin diversitatea tematică. Cu toate acestea, Mishima cel care contează – Mishima propulsat de o estetică a morții, ca deopotrivă de experiența sexuală fundamentală și suprema realizare a frumuseții – este complet prefigurat în *Confesiunile unei măști*. În opera sa ulterioară, Mishima a dat probabil expresia cea mai artistică și memorabilă a acestei estetici în *Templul de aur* (*Kinkakuji*). Publicat în foileton în 1956, *Templul de aur* este inspirat de incendierea, cu șase ani în urmă, de către un slujitor zen alienat, a Pavilionului (sau Templului) de aur din secolul al XIV-lea. Slujitorul din romanul lui Mishima, Mizoguchi, este un tânăr logopat suferind de bâlbâială, care intră în serviciul Pavilionului de aur în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Când tatăl său i-a arătat pentru prima oară pavilionul, în timpul unei călătorii la Kyoto, Mizoguchi a fost dezamăgit să descopere că era „doar o banală clădire întunecată, veche, cu trei caturi". Dar, după ce s-a întors acasă, și-a dat seama că

> Templul de aur, care mă dezamăgise atât de mult la prima vedere, începu să-și sporească frumusețea pe zi ce trece, până când, în cele din urmă, deveni mai frumos decât fusese înainte de a-l vedea. N-aș fi în stare să spun în ce consta frumusețea. Se părea că speranțele pe care le nutrisem în frumoasele mele visuri se adeveriseră, iar acum, la rândul lor, puteau servi drept impuls pentru noi himere.
>
> Nu mai eram în căutarea unui Templu de aur iluzoriu în natură și în obiectele din jur. Templul de aur prinsese rădăcini puternice în mine.[51]

Mizoguchi se fixează asupra Pavilionului de aur ca asupra unui ideal al frumuseții întrupate și, în același timp, se identifică cu frumusețea pe care o simte în sine însuși, dar pe care n-o poate exprima din cauza defecțiunii sale de vorbire. Totul merge destul de bine câtă vreme războiul continuă, deoarece primejdia distrugerii posibile a Pavilionului prin bombardamente echilibrează frumusețea mereu amenințată a lumii interioare a lui Mizoguchi. Dar, când războiul se sfârșește, are loc o schimbare neașteptată și teribilă în relația dintre clădire și slujitor:

> Am simțit că legătura mea cu Templul a suferit o schimbare față de clipa când l-am zărit pentru prima oară. În momentele dificile, cum ar fi înfrângerea sau suferința națională, Templul de aur era în elementul său; în astfel de momente, era sublim – sau cel puțin voia să pară sublim. Nu a fost așa până azi. Fără îndoială, faptul că scăpase până la urmă de raidul aerian și era

acum în afara oricărui pericol i-a restituit vechea expresie care părea să spună „sunt aici din timpuri străvechi și voi rămâne aici în veci".

Stătea acolo într-o tăcere desăvârșită, ca o piesă de mobilă elegantă, dar inutilă, având folia interioară străveche de aur protejată de glazura soarelui de vară, ce-i dubla parcă pereții exteriori. Rafturi mari și goale expuse la verdele arzător al pădurii. Ce obiecte ornamentale se puteau pune pe astfel de rafturi? Nimic nu se potrivește cu dimensiunile lor, cu excepția vreunei cădelnițe fantastic de mari sau a vreunui fleac cu adevărat colosal. Dar Templul de aur pierdu cu totul astfel de lucruri; esența i se dizolvă brusc, etalându-și o formă ciudat de ștearsă. Cel mai straniu lucru era însă faptul că, deși mă încântase cu frumusețea lui de nenumărate ori, mie acum mi se părea cel mai frumos. Niciodată nu și-a etalat o frumusețe atât de dură – o frumusețe care depășea chiar propria-mi imagine, da, care întrecea cu mult realitatea, o frumusețe ce nu suporta comparație cu nimic din ce era evanescent! Niciodată nu i-a strălucit atât de puternic frumusețea, respingând orice încercare de a-i găsi o semnificație.

Nu exagerez deloc dacă mărturisesc că, pe când stăteam cu privirile ațintite la Templu, picioarele îmi tremurau și fruntea îmi era acoperită de broboane de sudoare. Odată, mai demult, când mă întorsesem la țară după ce văzusem Templul, părțile lui componente – și, de fapt, întreaga clădire – răsunau armonios, ca o melodie minunată. Dar ceea ce auzeam de data aceasta era liniște totală, tăcere desăvârșită. Templul de aur se înălța în fața mea ca o înspăimântătoare pauză dintr-o piesă muzicală, ca o tăcere răsunătoare.

„S-a rupt *legătura* dintre mine și Templul de aur", mi-am zis. Ideea că Templul și cu mine locuim în aceeași lume s-a destrămat. Mă voi întoarce la fosta mea stare, dar va fi și mai fără ieșire decât până acum. O stare în care eu exist pe de o parte, iar frumusețea, pe de altă parte. O stare care nu se va ameliora câtă vreme dăinuie această lume.[52]

Astfel, Mizoguchi se angajează pe linia de gândire ce duce la concluzia că trebuie să distrugă Pavilionul de aur ca să poată el însuși trăi. În această aplicare a esteticii lui Mishima, Pavilionul de aur întruchipează maxima frumusețe (contrar frumuseții pe care Mizoguchi o imaginează în sufletul său), ce trebuie „să moară" pentru a-și realiza cea mai rafinată latență.

Mishima s-a sinucis împreună cu un alt membru al armatei sale private, cunoscută sub numele de Societatea Scutului (Tate no Kai), în 25 noiembrie 1970, la cartierul general al Forței de Autoapărare a Japoniei din Tokyo, după ce chemase un grup de membri, reunit în grabă, să i se alăture în vederea anihilării structurii constituționale liberale postbelice și reinstaurării, în numele împăratului, a unei Japonii a „adevăraților bărbați și samurai"[53]. E greu să luăm în serios politica radicală de dreapta urmată de Mishima în ultimii ani de viață, cu atât mai mult cu cât, în cea mai mare parte a vieții sale, el a fost

cu totul apolitic. Pare mult mai plauzibil, așa cum am sugerat mai sus, ca el să fi conceput atitudinea aceasta politică drept parte necesară a punerii în scenă a unei morți glorioase și frumoase, pe care și-o dorea atât de arzător. O parte a punerii în scenă a fost și trimiterea către editorul său – în ziua în care a ales să moară – a ultimului episod al ultimului său roman, masiva tetralogie intitulată *Marea fertilității* (*Hōjō no umi* – n. tr.). Plasată în secolul XX și bazată pe tema reincarnării de-a lungul a mai multe generații a sufletului unui tânăr aristocrat japonez, tetralogia *Marea fertilității* a fost evident destinată de Mishima să-i confirme statura de mare scriitor universal. Multor critici le confirmă însă mai degrabă faptul trist că cea mai bună operă a lui Mishima fusese elaborată cu ani în urmă. După cum remarcă Marleigh Ryan, „În cele peste o mie patru sute de pagini de intrigi și subintrigi, de nașteri și renașteri, de violență și maladie [ale tetralogiei], avem o repetare a aproape tuturor temelor pe care Mishima le-a folosit în romanele sale anterioare. De la gaura cheii la sinuciderea rituală, am mai trecut o dată prin toate – și, ciudat, rămânem impasibili"[54].

Explorarea surselor comportamentului uman realizată de Mishima a fost tipic japoneză, cel puțin în măsura în care acesta s-a limitat, în general, la particularitățile propriului său psihic (oricât de neobișnuit ar fi fost acesta) drept unică sursă de experiență adevărată. Abe Kōbō, pe de altă parte, a depășit particularismul atâtor scriitori japonezi și a tratat – într-o abordare universală – despre eul omului modern. Scriitor cu o enormă putere imaginativă – foarte influențat de Kafka –, care și-a structurat poveștile bizare sub formă de parabole ale destinului existenței contemporane, Abe a fost preocupat de temele libertății personale, de dorința de a o atinge, precum și de la fel de puternica nevoie de a o împiedica sau de a renunța la ea. În *Harta arsă* (*Moetsukita chizu*, 1967), de exemplu, eroul este un detectiv particular care investighează dispariția unui bărbat și care, în cele din urmă, își confundă propria identitate cu cea a bărbatului pe care-l caută. Cauza acestei confuzii e sugerată în următorul dialog, pe care detectivul îl are cu un posibil martor al dispariției bărbatului. Martorul vorbește primul:

> Toyama (după o clipă de ezitare): Oare de ce considerați că vi se cuvine să urmăriți un om... mai ales dacă n-a săvârșit nici o crimă?... Eu nu pot pricepe cum de vi se pare normal să aveți dreptul să puneți mâna pe unul care a fugit de bunăvoie.
>
> Eu: Același drept care-i determină pe cei de care s-a fugit să susțină că nu e nici un motiv să facă așa ceva.

Toyama: Dar dispariția nu ține de „drept", ci de propria dorință.
Eu: Dar poate că și urmărirea înseamnă dorință proprie.
Toyama: În cazul acesta, nu mă mai bag. Vreau să fiu neutru, n-am nevoie de dușmani și nici nu țin să mă pun bine cu nimeni.[55]

Abe pare să ne spună că unii oameni vor încerca mereu să scape de restricțiile societății și de propria lor existență umilă și că alții îi vor urmări și vor căuta să-i prindă din nou în cursă. Urmăritorul și urmăritul par să fie motivați de aceeași forță a voinței și, în relația lor specială, par cu adevărat foarte asemănători, dacă nu chiar identici.

Libertatea l-a preocupat pe Abe nu ca ideal intelectual, ci ca sete afectivă. Paradoxul mesajului său este că libertatea, odată atinsă, poate da naștere aceleiași dorințe de evadare ca și situația anterioară de captivitate reală sau imaginară. Cea mai rafinată mărturie a lui Abe privind acest paradox este *Femeia nisipurilor* (*Suna no onna*, 1962). Ca și *Harta arsă*, acest roman începe cu dispariția unui om, de data aceasta a unui profesor greu de definit, un entomolog amator aflat în vacanță la mare în căutare de insecte. Bărbatul poate fi interpretat în același timp ca personaj în căutare de insecte (ce posedă libertate), dar și ca unul care – fascinat de nisip, habitatul natural al insectelor pe care le urmărește – tânjește după ea. Nici o altă materie – cu excepția apei, cu care Abe îl compară frecvent – nu reprezintă, așadar, deopotrivă libertatea și potențialul ei refuz. Liber ca atare pentru totdeauna, căci se deplasează și curge, nisipul poate urmări neabătut, înghițind totul.

Pierzând ultimul autobuz spre casă, bărbatul acceptă adăpost pe timpul nopții într-un sat apropiat, doar ca să descopere a doua zi că este prizonier: a fost plasat într-o casă aflată într-o groapă adâncă de nisip, pentru a trăi cu o femeie rămasă recent văduvă, dar încă tânără. Ei formează una dintre cele vreo douăzeci de familii robite în gropile dinaintea mării și obligate constant să sape nisipul pentru a împiedica apa să inunde satul. O mare parte a romanului *Femeia nisipurilor* relatează planurile și eforturile bărbatului de a fugi spre libertate, dar, la alt nivel, este povestea modului în care bărbatul, forțat la detenția lumii microcosmice a gropii de nisip, ajunge să-și dea seama de deșertăciunea, pentru cei mai mulți dintre oameni, de a socoti viața – fie în propria captivitate, fie în societatea de dincolo – ca pe altceva decât o groapă, un loc în care libertatea e sufocată. Unii oameni pot crede că au bilete dus–întors, care le îngăduie să vină și să plece după bunul plac, dar ei au nevoie de toată puterea și voința de care

sunt în stare pentru a nu pierde biletele de întors și pentru a nu fi forțați la drumul unidirecțional în capcana căruia sunt prinși toți ceilalți:

Am un bilet de tren spre tristețe-e-e

Dacă vrei s-o cânți, cânt-o. În ziua de azi, cei care sunt prinși în ghearele biletului de tren n-o cântă așa niciodată. Tălpile lor sunt atât de subțiri, încât țipă când calcă pe o pietricică. S-au plimbat destul. Acum, ar vrea să cânte „Romanța biletului dus–întors". Un bilet „de dus" e o viață demontată, căreia îi lipsesc verigile dintre ieri și astăzi, dintre astăzi și mâine. Numai un om care se agață de un bilet dus și întors poate să fredoneze cu o tristețe adevărată cântecul unui bilet de dus. Tocmai de aceea e disperat ca nu cumva jumătatea „de întors" a biletului să se piardă sau să fie furată: cumpără mărfuri, face asigurări pe viață și turuie întruna cu tovarășii săi din sindicat și cu superiorii. Fredonează „Romanța biletului dus" cu toată puterea și, alegându-și la întâmplare un canal, dă drumul televizorului la maximum, încercând să înece vocile morocănoase ale acelora care n-au decât un bilet „dus" și care strigă neîncetat după ajutor, voci care urcă prin țevile de la baie sau prin gaura closetului. N-ar fi deloc curios dacă „Romanța biletului dus–întors" ar fi cântecul omenirii încarcerate.[56]

După o zadarnică și umilitoare încercare de a scăpa din groapă, bărbatul începe să construiască o capcană la sol, cu speranța de a prinde o cioară care să-i poarte strigătul de ajutor spre lumea din afară. Proiectul de capcană are puține șanse de reușită, dar îl călăuzește pe bărbat spre o descoperire incredibilă: sub nisip există apă, ceea ce ar putea fi de neprețuit pentru săteni. În posesia acestei tainice informații despre existența apei, atitudinea bărbatului față de propria situație începe să se schimbe și, când, la puțin timp după aceea, sătenii confecționează și omit să ridice scara de funie ce ducea în adâncul gropii, el nu folosește această ocazie pentru a face încă o încercare de a scăpa. De acum, el are un „bilet dus–întors" în viață și-și poate îngădui să-și cântărească opțiunile cu mai multă grijă:

Nu trebuia să se grăbească să evadeze. Avea cum în mână biletul dus–întors, pe care ora plecării și locul unde pleca erau lăsate în alb. Le putea completa când voia. În plus, își dădea seama că dorea să-i vorbească cuiva despre capcana de apă. Iar, dacă tot dorea să vorbească despre asta, nimeni n-ar fi fost mai atent decât sătenii. Până la urmă, o să spună cuiva – dacă nu astăzi, mâine. Putea să-și amâne evadarea pe altă dată, după ce le va vorbi de capcană.[57]

Tema libertății și cea a evadării din încătușarea societății moderne sunt la fel de importante și în opera lui Ōe Kenzaburō, deși Ōe prezintă problema, mai clar, drept cea a alienării și a anomiei. În schema tipică propusă de Ōe, individul este imobilizat într-o societate care-i impune exigențe sufocante, cărora nu le poate răspunde și, ca urmare,

îl transformă într-un înfrânt, cel puțin în propria-i percepție. Îmbinarea înstrăinării personale și a temerii că nu ajunge nicăieri în viață este sporită de mai amplu împărtășitul disconfort social al anomiei, care nu vede nici o direcție în existența societății în ansamblu (adică Japonia postbelică, patria ființelor economice care și-au dăruit sufletele radioului cu tranzistori).

Un astfel de individ – cuprins de înstrăinare și anomie – este Bird, eroul romanului lui Ōe *O experiență personală* (*Kojinteki na taiken*, 1964), carte surprinzător de asemănătoare în ce privește concepția și intriga cu *Fugi, Rabbit* de John Updike. Povestirea începe: îl vedem pe Bird la vârsta de douăzeci și șapte de ani, căsătorit, așteptând nașterea primului său copil. Aflăm cât de beat a fost vreme de patru săptămâni după căsătoria petrecută în urmă cu doi ani, cum a trebuit să se retragă de la facultate și cum a apelat apoi la socrul său pentru a găsi o slujbă fără pretenții, de profesor la o școală de pregătire pentru examenele de admitere. Bird visează să se ducă în Africa, și tocmai își cumpărase o serie de hărți rutiere Michelin ale îndepărtatului continent. Rătăcind pe străzi în vreme ce aștepta vești despre soția sa de la spital, Bird e atacat de o bandă de indivizi îmbrăcați în haine cu glugă și e bătut măr:

> Bird se gândi că hărțile s-ar putea îndoi între corpul lui și pământ. Și i se năștea propriul copil: gândul dansă cu o nouă acuitate în cea mai importantă parte a conștiinței sale. O mânie bruscă puse stăpânire pe el, o disperare brută. Până în acest moment, sub imperiul spaimei și al uimirii, Bird își făcuse planuri doar să evadeze. Dar acum nu mai intenționa să fugă. Dacă nu mă lupt acum, nu numai că voi pierde pentru totdeauna șansa de a merge în Africa, dar copilul meu se va naște numai pentru a duce cea mai cumplită viață – era vocea inspirației, și Bird o crezu.[58]

Bird contraatacă, și „bucuria luptei... se trezi din nou înlăuntrul lui; n-o mai simțise de ani de zile. Bird și glugile se priviră reciproc fără să miște, cântărindu-și fiecare teribilul inamic. Timpul trecea", și banda se retrase.

Bird, prins în capcană și dezamăgit de viață, vede în banda de indivizi un dușman bine definit, pe care-l poate lovi cu mult curaj și asumându-și mari riscuri. Dar euforia pe care o resimte în victoria ce urmează luptei fizice este de scurtă durată, și apăsarea existențială devine și mai terifiant reală când află că nou-născutul e un monstru cu o formă rară de hernie a creierului care iese din craniu. Africa devine din acel moment mai inaccesibilă ca niciodată, iar Bird încearcă să iasă din dilema în legătură cu situația micuțului refugiindu-se

într-o direcție total opusă. Cumpărând o sticlă de whisky, el caută refugiu – într-un gest simbolic de *regressus ad uterum* – în apartamentul întunecos și dezordonat al unei foste prietene. Mai târziu, când copilul nu moare în spital, cum sperase obsedant, el și prietena sa îl iau în grija lor și-l dau unui doctor neautorizat, pentru a se descotorosi de el. Odată scăpați de copil, plănuiesc să împlinească visul lui Bird de a se duce în Africa.

Ōe a scris, până în acest punct, o poveste splendidă și dureros de vie. Inexplicabil însă, a ales s-o încheie cu un scurt și prea puțin convingător epilog, care ne informează că Bird și-a revenit la timp pentru a recupera copilul și a-l aduce din nou la spital, unde a fost operat și stabilizat – de fapt, nu avea o hernie a creierului, ci doar o tumoare benignă. Atitudinea lui Bird este de-acum matură și fermă, făcând planuri pentru viitorul copilului.

În 1994, Ōe a devenit cel de-al doilea scriitor japonez, după Kawabata Yasunari, căruia i s-a decernat Premiul Nobel pentru literatură. Făcând un joc de cuvinte inspirat de titlul lui Kawabata, care-și numise discursul de acceptare a premiului, în 1968, *Japonia cea frumoasă și eu*, Ōe și-a intitulat propriul discurs *Japonia cea ambiguă și eu*. Ōe a remarcat că, în amurgul carierei sale, Kawabata a fost în măsură să-și reafirme credința în valorile literare și estetice tradiționale ale Japoniei, mai cu seamă în spiritul budismului zen. În propria sa operă totuși, Ōe s-a văzut sfâșiat de ceea ce vedea ca „ambiguitate" între Japonia tradițională și Japonia modernă. După cum spune el:

> După o sută douăzeci de ani de modernizare de la deschiderea țării, Japonia contemporană este divizată între doi poli de ambiguitate. Această ambiguitate, atât de puternică și pătrunzătoare, încât separă deopotrivă stat și popor, afectându-mă ca scriitor asemenea unei cicatrice adânci, se manifestă în diverse feluri. Modernizarea Japoniei a fost orientată spre studierea și imitarea Occidentului, dar țara e situată în Asia și și-a păstrat în mod trainic cultura tradițională. Orientarea ambiguă a Japoniei a dus țara în poziția unui invadator în Asia și a antrenat izolarea ei față de celelalte națiuni asiatice nu numai din punct de vedere politic, ci și social și cultural. Și chiar în Occident – spre care cultura ei era de presupus a fi cât se poate de deschisă –, ea a rămas pentru multă vreme de nepătruns sau doar parțial înțeleasă.[59]

Unul dintre cele mai remarcabile fenomene ale culturii de masă (populare) postbelice a fost avântul benzilor desenate (în japoneză, *manga*). În Statele Unite, popularitatea benzilor desenate imprimate a scăzut constant începând cu anii 1950, în mare parte din cauza concurenței televiziunii. Dar Japonia, care, ca și Statele Unite, a devenit una dintre

țările cele mai saturate de televiziune din lume, benzile desenate de genul „poveste" au explodat ca popularitate, astfel încât, în 1980, 27% – sau 1,8 miliarde – din cărțile și revistele publicate în Japonia erau benzi desenate.[60] Dar ceea ce este și mai surprinzător decât volumul de benzi desenate este faptul că acestea sunt citite cu aviditate de adulți la fel ca și de tineri. Astfel, bunăoară, spre marea surprindere a mulți vizitatori străini, nu e deloc rar să vezi oameni de afaceri bine îmbrăcați care, călătorind cu metroul, sunt cu totul și imprudent absorbiți de lectura benzilor desenate.

Japonia are o tradiție a benzii desenate, în special în caricatură, ce datează din vremuri îndepărtate. După cum am menționat în capitolul 4, crochiuri de tip caricatură pot fi găsite pe pereții Templului Hōryūji și în colecția de documente existentă în edificiul Shōsōin din epoca Nara. Aceste desene par să fi asigurat, cel puțin în parte, inspirația pentru cele mai renumite caricaturi din istoria premodernă a Japoniei – rulourile de picturi cu animale, atribuite preotului Toba (vezi fig. 28–29). În perioada Tokugawa, Hokusai este menționat în mod special pentru caricaturile și schițele sale comice; stilistic, el poate fi considerat, probabil, părintele benzii desenate moderne. Tot Hokusai se crede a fi cel care a făurit cuvântul *manga*, utilizat până azi pentru benzile desenate.

Unul dintre subiectele cele mai populare ale benzii desenate postbelice a fost science-fictionul. O altă temă predilectă au fost samuraii, echivalentul japonez, în termeni de etos viril, al cowboy-ului american. Japonezii însă n-au dezvoltat niciodată genul de „benzi desenate de război", atât de popular în Statele Unite. Nici măcar în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, nici benzile desenate, nici filmele nu l-au prezentat pe soldatul japonez, bunăoară, ca pe un bărbat dur, care să-și ucidă dușmanul. Dimpotrivă, accentul se punea mai degrabă pe relațiile dintre soldații uniți în bătălie și pe modul simplu, nepătat în care se luptau pentru țară și uneori mureau pentru ea.[61] După război, din motive evidente, artiștii japonezi de benzi desenate și alte mijloace de comunicare în masă n-au încercat să proslăvească războiul. Dimpotrivă, unii au semnat benzi desenate antirăzboinice, în timp ce alții au atras atenția asupra condiției triste a civililor într-o țară devastată de război. De exemplu, *Hadashi no Gen* (*Gen cel desculț*) de Keiji Nakazawa povestește întâmplările unui băiat pe nume Gen în ziua când a căzut prima bombă atomică.[62] „Neștiind nimic despre iadul care se apropia pe cer, Hiroshima a început ziua ca de obicei." Gen, în drum spre școală, este oprit de o doamnă care-l întreabă unde

se ține o anumită lecție. În timp ce se pregătește să răspundă, Gen observă un singur B-29 pe cer și se întreabă de ce n-au sunat sirenele. După câteva secunde, bomba cade brusc, și „norul atomic, ca un vânt infernal, se ridică mugind la o înălțime de 10 kilometri deasupra Hiroshimei... iar în oraș, timpul s-a oprit".

Năucit, Gen se ridică dintre dărâmături. Trupul doamnei este lângă el, cu fața topită, aproape de nerecunoscut. În timp ce Gen aleargă prin orașul devastat strigându-și tatăl, mama (însărcinată), sora și fratele, oamenii pe care-i vede „arată ca niște monștri". În cele din urmă, găsește ceea ce fusese casa lui. Mama lui îngenunchează lângă ea, dar tatăl, sora și fratele sunt prinși sub acoperișul prăbușit. Gen și mama sa încearcă disperați să ridice acoperișul folosind bucăți de lemn, dar, înainte de a putea reuși, casa este înghițită de incendiul care cuprinde orașul. Mama urlă că vrea să moară alături de soț și ceilalți copii, dar Gen o trage de acolo, și, „când scapă de flăcări, mama lui Gen este cuprinsă de durerile nașterii, și, fără nimeni care să-i ajute, ei aduc pe lume o nouă viață, în orașul muribund". În ultimele cadre ale benzii desenate, mama, ținând fetița în aer, o imploră: „Când te vei face mare, nu trebuie să lași *niciodată* așa ceva să se întâmple din nou!"

Pentru o țară care are una dintre cele mai scăzute rate de violență și criminalitate din lume, Japonia produce numeroase benzi desenate care prezintă acte de violență extremă, inclusiv scene sângeroase și măceluri de nedescris. Frederik Schodt prezintă o bandă desenată, de pildă, care descrie suferințele țăranilor din epoca medievală și care înfățișează „capete rostogolite, ochi scoși, șuvoaie de sânge (realizate suflând deasupra unei pensule îmbibate cu cerneală)"[63]. Iar pentru o țară puritană în privința sexului și a pornografiei, Japonia tolerează în benzile sale desenate o remarcabilă cantitate de sex de toate felurile. Artiștii nu sunt autorizați să deseneze acte sexuale explicite, dar, limitați doar de propria imaginație și de iscusința utilizării pensulei, ei sunt capabili să creeze scene cu activități sexuale „normale" și deviante, care lasă foarte puțin în seama imaginației cititorilor.

Arta erotică are o lungă tradiție în Japonia. Autorii de picturi imprimate din perioada Tokugawa, bunăoară, au produs o mare cantitate de gravuri erotice, numite *shunga*, pe deplin explicite, care arată bărbați și femei în toate pozițiile intime imaginabile și inimaginabile. Unele gravuri reprezintă persoane cu organe sexuale supradimensionate; altele le arată când sunt angajate în sex cu animale. În Japonia de astăzi, expunerea publică a acestui gen de pictură este în

general interzisă. Dar spiritul gravurilor *shunga* dăinuie în lucrările artiștilor de benzi desenate, care au fost influențați de acestea.

Science-fictionul, acțiunea violentă, povestirile cu samurai, sporturile – iată temele standard ale benzilor desenate destinate băieților. Deși recent unele dintre acestea au fost oferite fetelor, stilul și subiectele benzilor desenate destinate fetelor au fost întotdeauna diferite de cele pentru băieți. Într-o vreme, benzile desenate pentru fete (ai căror realizatori sunt acum în majoritate femei) erau interesate exclusiv de episoade romantice și de dragoste, iar aceste subiecte rămân baza a aproape tuturor benzilor desenate pentru fete. În benzile desenate pentru fete, personajele principale sunt reprezentate întotdeauna ca tinere cu chipuri drăguțe și inocente, cu ochi imenși, visători. Multe dintre ele par mai mult caucaziene decât japoneze (Occidentul fiind socotit în această privință ca un spațiu al romantismului) și trăiesc într-o lume a fanteziei totale, de care tinerele japoneze par să se simtă atrase în mod special, pentru că obiceiurile și tradițiile din țara lor le-au ținut în mare măsură separate de băieți, cel puțin în perioada adolescenței.

Mai ales în benzile desenate pentru fete, homosexualitatea, bisexualitatea și travestiul sunt lucruri obișnuite, băieții și fetele fiind adesea – dacă nu îndeobște – desenați ca ființe androgine. Înclinația pentru androgin are rădăcini adânci în cultura japoneză. Aceasta decurge, cel puțin în parte, din faptul că îmbrăcămintea tradițională pentru bărbați și femei – kimonoul sub diferitele sale forme – a fost deseori similară, poate chiar identică. În numeroase gravuri în lemn din epoca Tokugawa, de exemplu, bărbații și femeile sunt îmbrăcați exact în același fel. Deseori, chipurile le sunt și ele desenate într-o formă identic convențională, iar uneori chiar și coafurile le sunt asemănătoare. Deși creștetul bărbatului e ras de obicei, și deci distinct de cel al femeii, există imagini de tineri (fără creștetul ras) și de femei care nu pot fi deosebiți unii de ceilalți. În unele gravuri *shunga*, bunăoară, întâlnim bărbați tineri și femei al căror sex nu poate fi identificat decât după organele genitale.

Travestiul și, cel puțin, sugerarea homosexualității sau bisexualității au fost ceva obișnuit în teatrul japonez, în orice caz începând cu teatrul *kabuki* din epoca Tokugawa. În teatrul *kabuki*, în care actorii sunt exclusiv bărbați, actorul care joacă rolul de *onnagata*, personificator de femeie, reprezintă feminitatea idealizată. Unii *onnagata* din vremurile mai vechi au preferat travestiul și în viața privată; s-a susținut deseori – după cum am menționat în capitolul 7 – că stilul

specializat de feminitate al *onnagata* nu poate fi egalat de femeile adevărate. În teatrul de revistă Takarazuka, exclusiv feminin, din secolul XX, după cum am văzut în capitolul anterior, femeile se travestesc și joacă roluri de bărbați, fiind staruri recunoscute ale trupei Takarazuka. Publicul Takarazuka se compune mai ales din adolescente, și nu sunt rare, în cazul lor, situațiile în care „fac o pasiune" pentru interpretele de roluri masculine. Părinții nu se opun cu orice preț acestor pasiuni ale fetelor lor și nu le consideră lesbianism. După cum spune Antonia Levi, „Numeroși părinți consideră că e mai agreabil, mai «pur» dacă primul obiect al afecțiunii unei tinere este mai curând feminin decât masculin"[64].

Băieții reprezentați în benzile desenate pentru fete sunt aproape totdeauna feminini în aparență sau cel puțin androgini, ca fetele. Uneori, băieții au înclinații homosexuale. Dar, așa cum atracția adolescentelor pentru interpretele de roluri masculine din teatrul de revistă Takarazuka nu e neapărat socotită lesbianism, acest gen de dragoste între băieți nu e considerat cu adevărat homosexualitate în benzile desenate. Băieții se angajează într-o formă de iubire „pură", foarte estetizată, ce transcende distincția dintre homosexualitate și heterosexualitate.

La sfârșitul anilor 1980, o tânără scriitoare cu bizarul pseudonim Yoshimoto Banana (n. 1964) a apărut pe scena literară ca un meteor. Romanele și nuvelele ei au cunoscut imediat un succes imens. Unele au primit înalte premii literare, iar mai multe, dintre care *Kitchen*, *N.P.* și *Șopârla*, au fost deja traduse în engleză. Yoshimoto Banana este, fără îndoială, un fenomen cultural. Dar ceea ce o face cu totul neobișnuită e faptul că e produsul culturii pop. Într-adevăr, ea însăși mărturisește că benzile desenate au inspirat-o să devină scriitoare.

Deși mulți critici literari au lăudat-o din belșug pe Yoshimoto, unii n-au știut cum să-i interpreteze cărțile. Trebuie oare socotită ca scriitoare de „literatură serioasă"? Sau trebuie privită ca o producătoare de opere care, asemenea celorlalte artefacte ale culturii pop, sunt menite a fi „consumate"? Yoshimoto însăși a complicat problema, afirmând că, de câte ori publică un nou roman, vrea ca exemplarele celorlalte lucrări ale sale să fie scoase de pe rafturile librăriilor.[65]

Yoshimoto scrie despre o lume aflată cu totul în dezacord cu ceea ce multă vreme a fost perceput drept „Japonia cea tradițională": adică un loc de organizare socială strictă (pornind de la familia nucleară), o temeinică etică a muncii, instituții solid constituite. În cărțile lui

Yoshimoto nu se menționează practic nimic despre organizarea socială, etica muncii sau instituții. Majoritatea personajelor principale nu au legături familiale semnificative sau sunt membri ai unor familii artificial construite sau disfuncționale, și deseori au puține motivații profesionale – sau nu au deloc. Par să plutească prin viață în derivă, năzuind frecvent la iubire, dar temători că n-o vor găsi și că viața le va fi mai degrabă un șir de zile petrecute în deznădejde și singurătate. Moartea e o temă stăruitoare. Moartea – uneori violentă – a membrilor familiei, a iubiților și a prietenilor îi lasă pe oameni singuri. De pildă, Mikage, personajul principal din *Kitchen*, cugetă la modul în care moartea și destinul au afectat-o când a încercat să amortizeze șocul veștii despre brutala asasinare a persoanei pe care ajunsese s-o considere mamă de-adevărat:

> Când mi-au murit părinții, eram încă mică. La moartea bunicului, eram îndrăgostită. Dar acum, în clipa sta, mă simțeam mult, mult mai singură decât atunci când murise ultima mea rudă de pe lumea asta, bunica.
>
> Aș fi vrut să uit cu totul cum e să merg, să trăiesc. Cu siguranță va exista un mâine, un poimâine și, până să te lămurești, va veni și un moment numit săptămâna viitoare. Nu mi se mai păruse niciodată că viața era chiar un calvar. Oare mereu o să sufăr, o să-mi trăiesc zilele în întuneric? Nu mai vreau așa ceva! Deși în sufletul meu se dezlănțuia furtuna, pe asfalt umbra mea continua să înainteze încet, greoaie și indiferentă.[66]

Mama-surogat a lui Mikage, Erico, este de fapt un bărbat travestit, un transsexual. Este tatăl real și mama-surogat a lui Yuichi, care-și oferă prietenia lui Mikage – când bunica, singura rudă rămasă a acesteia, moare – și o face să se mute împreună cu el și Erico. Cei trei – Erico, Yuichi și Mikage – alcătuiesc o familie simpatică, dar mai curând ciudată. Relația dintre Mikage și Yuichi, care constituie narațiunea centrală din *Kitchen*, este ambiguă. În cea mai mare parte a cărții, ei par să se poarte ca frate și soră, și nu întâlnim nici o sugestie de atracție romantică. Ei par să fie, într-adevăr, asemenea unor personaje androgin similare, dar esențialmente asexuate din benzile desenate adresate fetelor.

Erico, care lucrează într-un bar pentru gay, este înjunghiat de o un client care crezuse că este o femeie adevărată. Demonstrându-și priceperea fizică, Erico ajunge să-și omoare atacatorul, în condițiile în care ea însăși este pe moarte. Dar dispariția lui Erico distruge „familia" și rupe structura emoțională deja fragilă pe care se sprijină viața lui Mikage și a lui Yuichi. Yuichi probabil se va descurca. Ne temem însă că lui Mikage – distrusă de pierderea lui Erico și copleșită

de o viziune existențială morbidă și deznădăjduită – îi va merge mai rău. Există însă în Mikage un puternic instinct de supraviețuire, care se manifestă chiar și atunci când îi vin gândurile cele mai negre: „Totdeauna înfrânți – înfrânți ne pregătim cina, mâncăm, dormim. Toți cei pe care-i iubim sunt pe cale de a muri. Cu toate astea, să abandonezi viața este inacceptabil."[67]

Acesta e momentul în care Mikage găsește puterea și motivația de a-și relua pasiunea de mult mărturisită pentru bucătării. În primele rânduri ale cărții, Mikage ne spune: „Locul care-mi place cel mai mult pe lume este bucătăria." Bunica sa tocmai murise, iar „acum doar bucătăria și eu am rămas. E ceva mai plăcut decât să fii singur". O clipă mai târziu, ea punctează: „Mă gândesc deseori că, de va fi să mor, vreau să-mi dau duhul într-o bucătărie."[68] Mergând pe această fixație a bucătăriei, Mikage se apucă de gătit și devine asistenta unei profesoare de artă culinară. Cu o slujbă și un nou țel în viață, ea își mai dă seama – brusc și intuitiv – că vrea să continue să fie împreună cu Yuichi, iar la sfârșitul cărții se pare că cei doi rămân împreună. Cu toate acestea, chiar și în această fază, abia dacă există vreo umbră de atracție sexuală reală sau de romantism între ei. Într-o lume în care moartea și pierderile sunt constante și unde singurătatea amenință mereu, Mikage și Yuichi par mai mult decât mulțumiți de statornicirea acestei conviețuiri.

Chiar când faima de scriitoare a lui Yoshimoto Banana sporea considerabil, iar „Banana-mania" cuprindea, la sfârșitul anilor 1980 și începutul anilor 1990, toată țara, Japonia trecea prin schimbări majore. „Miracolul economic" postbelic – care propulsase economia japoneză pe locul al treilea și apoi pe cel de-al doilea în lume – a luat sfârșit înainte de anii 1980, iar Japonia a intrat într-o recesiune care a durat de-a lungul anilor 1990. Pe plan politic, epoca sistemului unui partid și jumătate, care a menținut Partidul Liberal Democrat la putere vreme de aproape patru decenii, a luat de asemenea sfârșit când PLD, zguduit de un flux constant de scandaluri, a fost forțat să renunțe, în 1993, la funcția de prim-ministru, în favoarea unui șef al opoziției, care să conducă un guvern de coaliție. Dar acest transfer de putere n-a fost o soluție la problemele economice sau politice ale Japoniei. Prim-miniștrii au venit și au plecat frecvent în anii 1990, iar guvernul japonez n-a reușit să convingă mulți oameni din Japonia sau de aiurea că dispune fie de voința politică, fie de măsurile necesare pentru a ridica țara din recesiunea cronică pricinuită îndeosebi de creditele externe neperformante și de un sistem bancar prăbușit în

parte sub greutatea acestora. În zilele euforice ale miracolului economic se sugerase chiar că secolul XXI va fi un „secol japonez". Aceasta pare doar un vis îndepărtat astăzi, când Japonia intră în noul veac cu mai multe probleme decât perspective.

Dacă există o temă centrală a prezentei cărți, ea este aceea că japonezii – în contextul unui amplu împrumut cultural din China în perioada premodernă și din Occident în era modernă – și-au păstrat, cu toate acestea, un nucleu trainic de valori sociale, etice și culturale autohtone, prin intermediul cărora au modelat și adaptat aproape invariabil împrumuturile din exterior la gusturile și țelurile proprii.

În era modernă însă, japonezii au și exportat din propria cultură, iar în acest proces au exercitat o însemnată influență asupra artei și modei universale. Expozițiile de artă și artizanat – începând de la vechea artă budistă a sculpturii și picturii și până la instrumentele utilizate în ceremonia ceaiului și emblemele folosite de negustori în epoca Tokugawa și Meiji – au atras nenumărați curioși în Statele Unite și în alte țări. Turneele trupelor de artiști cu reprezentații din piese de teatru de marionete și de *kabuki* au totdeauna succes peste hotare. Gusturile japoneze în arhitectură, decorații interioare și arta grădinilor sunt cunoscute și imitate în lumea întreagă; iar designeri vestimentari ca Ise Miyake și Hanae Mori au atins treptele celebrității în domeniul modei feminine. În mod evident, aspectele majore ale culturii japoneze au devenit o parte importantă, vitală a vieții oamenilor de pretutindeni.

Glosar

apure *après-guerre*
aragoto „genul dur" de joc în *kabuki*
benshi naratorul la filmele mute („poet al întunericului")
biwa lăută japoneză
bugaku dans solemn de Curte în perioada aristocratică
bummei kaika civilizație și cultură (occidentale)
bunjin artiști eruditi
bunraku teatru de marionete
burai-ha „libertini", denumirea unui grup de scriitori din perioada postbelică
bushidō spiritul de samurai (codul *bushidō*, „codul normelor luptătorului")
chanoyu ceremonia ceaiului
chashitsu salonul pentru ceremonia ceaiului
chōka poem lung
chōnin orășean din epoca Tokugawa
chū loialitate
daibutsu marele Buddha
daisu etajeră din lac negru (pentru *chanoyu*)
dengaku gen de divertisment bazat, la origine, pe cântecele și dansurile țăranilor aflați „pe câmp" în timpul sărbătorii recoltei
dōbōshū „consilieri curatoriali" sau cunoscători de artă ai shogunatului Muromachi
dogū figurină de pământ din epoca Jōmon
dōtaku clopot de bronz din perioada mormintelor
emaki rulouri orizontale de pictură narativă
fudai daimyō vasal sau *daimyō* ereditar din epoca Tokugawa
fukko întoarcere la timpurile străvechi
fukoku-kyōhei „Să îmbogățim țara și să-i întărim armata"
fusuma ușă culisantă
gagaku „muzică elegantă" de la Curtea japoneză
garan planul clădirilor unui templu budist
geisha (gheișă) persoană de reprezentare, cu pregătire artistică
gembun-itchi mișcare de unificare a limbii vorbite cu cea scrisă
genrō formațiune a celor vârstnici din guvern
gijin bărbat cu un țel moral superior

giri datorie
hachi vase cu gură largă
haikai „versuri sprintene/amuzante" din perioada Tokugawa
haiku formă poetică de șaptesprezece silabe
hakama pantaloni-fustă foarte largi purtați de bărbați
han domeniu seniorial (*daimyō*)
haniwa figurină de teracotă din perioada mormintelor
harai purificare internă sau exorcism în șintoism
heimei calitatea de „sinceritate și franchețe" a figurinelor *haniwa*
himorogi arie (sacră) marcată cu stânci legate între ele cu frânghii balante
inja persoană retrasă din societate
iwasaka arie (sacră) marcată de stânci
jidaimono piesă de teatru istorică
junshi a-și urma stăpânul în moarte
kabuki teatru burghez
kagura muzică șintoistă
kaizuka „aglomerări de scoici" (termen arheologic)
kakekotoba „cuvânt-pivot" în poezie
kakemono rulou vertical de agățat în firide
kami zeu șintoist
kamigakari posedare de către un zeu sau spirit (*kami*)
kamikaze vânt trimis de zei
kana silabarul japonez
kanga pictură chinezească
kannen-teki teatru ideologic
kanzen chōaku „virtutea e răsplătită, iar viciul pedepsit"
karamono obiecte chinezești
kare-sansui tip de grădină numit „peisaj uscat"
katakiuchi vendetă
katsureki piesă de „istorie vie" din repertoriul modern de *kabuki*
kessai purificare externă în șintoism
ki eter, substanță
kō respect filial
kōan problemă zen
kofun mormânt
kogaku-ha Școala de Studii Antice (care a combătut neoconfucianismul) din perioada Tokugawa
kōgo limba japoneză vernaculară
kokkeibon „cărți amuzante"
kokugaku-ha Școala de Studii Naționale (neoșintoiste) din perioada Tokugawa
kokusui hozon „păstrarea esenței naționale"
kokutai („trupul țării") stat național
kōshoku erotic
koto unul dintre cele mai vechi și rafinate instrumente japoneze, asemănător țiterei
kugutsu mânuitor de marionete de la sfârșitul perioadei Heian și din perioada Kamakura
kyōgen teatru comic din perioada Muromachi

magatama piatră prețioasă în formă de semilună, unul dintre însemnele imperiale (alături de oglinda de bronz și de sabie)
makoto sinceritate
manga (tipărituri cu) benzi desenate
mappō doctrina „celor din urmă zile ale legii budiste"
matsuri sărbătoare, praznic
michi cale
michiyuki „drumul/călătoria îndrăgostiților" în teatru
minken drepturile poporului
miyabi rafinament curtenesc
moga „fată modernă"
monogatari poveste
monomane tehnică de imitare realistă în teatru („imitarea lucrurilor")
mono no aware „sensibilitate față de lucruri"
mugen „vis fantomatic" (piesă de teatru *nō*)
mujō ideea budistă de trecere/efemeritate
mukyōkai mișcarea „fără biserică"
namban literal, „barbarii din sud" – formă de cultură
nembutsu invocarea lui Buddha Amida
nijiriguchi cale de acces prin care invitații se strecoară pe brânci în salonul pentru ceremonia ceaiului
nikki jurnal
ninjō sentimente umane
nishiki-e „imagine-brocart", tipar multicolor cu negative gravate în lemn
nō teatru clasic din epoca Muromachi
okashi ceva „amuzant" sau „caraghios"
onnagata actorul care interpretează roluri de femei în teatrul *kabuki*
raigō reprezentare picturală a venirii lui Amida în momentul morții
rangaku neerlandistică (Școala de Studii Olandeze)
rekishi monogatari poveste istorică
renga versuri legate
ri rațiune sau principiu
rōnin samurai fără stăpân
sabi singurătate
sakoku „țară închisă" (literal, „[țară] prevăzută/asigurată cu un lanț")
samisen instrument japonez asemănător unui banjo
sangiri piese cu „părul tuns" din repertoriul *kabuki* modern
sankin kōtai prezență/participare alternativă
sansui peisaj (literal, „munți și ape")
sarugaku „muzica maimuței"
satori iluminarea budistă
sencha infuzie de ceai
seppuku suicid prin spintecarea pântecului
sewamono piese de teatru contemporan sau cu tematică domestică din teatrele de marionete și *kabuki*
sharebon „cărți de dragoste"
shasei descriere realistă
shimai dans ce constituie punctul culminant al unei piese *nō*

shimpa varianta modernă („noua școală") a teatrului din perioada Meiji
shin inimă, suflet, minte
shinden stilul arhitectonic domestic din epoca Heian
shingeki teatru modern
shingon cuvinte adevărate
shinigurui „înverșunare aducătoare de moarte", „frenezie a morții"
shinkō shūkyō „noi culte" din Japonia modernă
shishi bărbați cu țeluri înalte
shishōsetsu roman la persoana întâi
shite protagonistul unei piese *nō*
shoin stilul arhitectural al caselor de locuit din epoca medievală
shōji ușă culisantă acoperită cu hârtie transparentă de orez
shomin-geki drame populare sau domestice
sonnō-jōi „Veneați-l pe împărat! Alungați-i pe barbari!"
sui șic
sukiya „clădire sau cameră pentru degustare [a ceaiului]"
sumi-e pictură monocromă (în tuș)
taikyoku principiul fundamental suprem
taishū bunka cultură de masă
tanka poem scurt (de treizeci și una de silabe)
tatami rogojină de dimensiuni standard (aproximativ un metru optzeci pe nouăzeci de centimetri)
tatarigami spirit rău
tateana locuințe semiadâncite
tennō împărat
tenshu turn fortificat de castel
tōcha concursuri de degustare a ceaiului
tokonoma firidă
torii intrare/poartă de lemn la sanctuarele șintoiste
tozama daimyō seniori feudali „din afară" (în epoca Tokugawa)
tsū „pricepere, iscusință"
tsure „însoțitor" într-o piesă *nō*
tsuwamono soldat, luptător
uji clan
ukiyo-e picturi ale „lumii plutitoare"
uta-monogatari poveste-poem
wabi estetica ceremoniei ceaiului
wabicha ceremonia ceaiului bazată pe estetica *wabi*
wagoto „stilul blând" de interpretare în *kabuki*
waka poem cu treizeci și una de silabe
waki personaj secundar într-o piesă *nō*
yamazato sat de munte
yojō consonanțe
yomihon roman istoric
yūgei distracție elegantă
yūgen mister și profunzime
zuihitsu miscelaneul sau „penelul mobil"

Note

1. Începuturile civilizației japoneze

1. Keiji Imamura, *Prehistoric Japan. New Perspectives on Insular East Asia*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1966, p. 26.
2. Oamenii de știință continuă dezbaterea despre felul în care a ajuns orezul în Japonia: din China de Sud? Din China Centrală? Prin Peninsula Coreeană? (*ibid.*, pp. 130–131).
3. Mai recent, unii cercetători au lansat ipoteza că această „transformare culturală" a fost însoțită de venirea unui număr mare de oameni de pe continent, de-a lungul unei lungi perioade de timp. Un cercetător susține, de exemplu, că în Japonia au intrat câteva milioane de oameni în cei o mie de ani ce au urmat începerii epocii Yayoi (*ibid.*, p. 155).
4. Citat în Ryūsaku Tsunoda, William Theodore deBary și Donald Keene (eds.), *Sources of Japanese Tradition*, Columbia University Press, New York, 1958, p. 8.
5. Citat în Agency for Cultural Affairs (ed.), *Japanese Religion*, pp. 37–38.
6. W.G. Aston (tr.), *Nihongi*, George Allen and Unwin, London, p. 77.
7. Au calculat în stilul chinezesc, care are în vedere o perioadă de șaizeci de ani.
8. Vezi Gari Ledyard, „Galloping Along with the Horseriders: Looking for the Founders of Japan", în *The Journal of Japanese Studies*, vol. 1, nr. 2 (primăvara 1975).
9. Walter Edwards, „Event and Process in the Founding of Japan: The Horserider Theory in Archaeological Perspective", în *The Journal of Japanese Studies*, vol. 9, nr. 2 (iarna 1983).
10. Mulți cercetători, în special istorici coreeni, insistă că Mimana, despre care se presupune că ar fi fost situat în zona numită de coreeni Kaya, n-a existat cu adevărat niciodată: cu alte cuvinte, Japonia n-a avut o enclavă în Coreea la o dată atât de timpurie.
11. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, pp. 9–11.

2. Introducerea budismului

1. Această dată apare în *Nihon Shoki*. Alte surse oferă data de 538 ca an al transmiterii „oficiale" a budismului în Japonia.
2. Alt termen pentru hīnayāna este *theravada* („învățătura bătrânilor" sau „vechea învățătură").
3. O traducere a Constituției poate fi găsită în R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, pp. 50–53. Prezentele citate au fost preluate din această traducere în limba engleză.
4. Alt termen pentru acest gen de poezie este *tanka*, „poem scurt"
5. D. Keene (ed.), *Anthology of Japanese Literature*, Grove Press, New York, 1955, pp. 37–38.
6. *Ibid.*, pp. 46–47.
7. *Ibid.*, pp. 51–52.
8. D. Keene, *Essays in Idleness: The Tsurezuregusa of Kenkō*, Columbia University Press, New York, 1967, p. 7.
9. D. Keene, *Anthology of Japanese Literature, ed. cit.*, p. 80.

3. Curtea la apogeu

1. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, p. 122.
2. G.B. Sansom, *Japan, A Short Cultural History*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1931, p. 228.
3. Există două tipuri de *kana*: *katakana* și *hiragana*. *Hiragana* se folosește de obicei – alături de ideogramele chinezești – la scrierea în limba japoneză. *Katakana* este folosit mai ales la transcrierea cuvintelor și numelor străine și la scrierea pe indicatoare etc.
4. Existau două denumiri pentru *regent*: *sesshō*, pentru cel care asista un împărat minor, și *kampaku*, pentru cel care asista un împărat adult.
5. A fost plănuită o solie pentru anul 894, dar n-a fost trimisă niciodată.
6. D. Keene, *Anthology of Japanese Literature, ed. cit.*, p. 80.
7. Citat în Earl Miner (ed.), *Japanese Poetic Diaries*, University of California Press, 1969, p. 26.
8. D. Keene, *Anthology of Japanese Literature, ed. cit.*, p. 76.
9. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, p. 180.
10. D. Keene, *Anthology of Japanese Literature, ed. cit.*, pp. 90–91.
11. *Ibid.*, p. 82.
12. Edward Seidensticker (tr.), *The Gossamer Years*, Tuttle, Tokyo, 1964, p. 167.
13. D. Keene, *Anthology of Japanese Literature, ed. cit.*, pp. 67–68.
14. Doamna Murasaki, *Genji*, în românește de Henriette Yvonne Stahl, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pp. 28–29. Dintre cele șase cărți ale lucrării japoneze originale, conținând peste 1.200 de pagini, ediția românească din care am preluat fragmentul conține doar cartea întâi, astfel încât următoarele citate din *Genji* vor fi, aici, traduceri din textele oferite, în limba engleză, de Paul Varley, și anume: Lady Murasaki, *The Tale of Genji*, traducere de Arthur Waley, pp. 22–23.

15. Ivan Morris (tr.), *The Pillow Book of Sei Shōnagon*, Columbia University Press, New York, 1967, 1:7–8.
16. Murasaki Shikibu, *The Tale of Genji*, trad. engl. de Edward Seidensticker, 1:437.
17. William McCullough și Helen McCullough (trs.), *A Tale of Flowering Fortunes*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1980, 2:515–516.
18. Modurile de a organiza istoria în cronici, anale și biografii proveneau din China. O istorie de tip anale și biografii era ordonată pe teme, mai degrabă decât cronologic. Cele două teme principale erau analele împăraților și biografiile miniștrilor sau ale altor oameni de vază.
19. Helen McCullough (tr.), *Ōkagami, the Great Mirror*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1980, p. 208.
20. *Namu Amida Butsu*, „Slavă lui Buddha Amida!".
21. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, pp. 202–203.

4. În pragul unei ere noi

1. Termenul „samurai", deși folosit astăzi în general referitor la războinicii japonezi din epoca premodernă, era în vechime doar o denumire printre altele care îi desemnau pe acești luptători. Cel mai obișnuit termen era probabil *tsuwamono*; un altul era *bushi*, însemnând, aproximativ, „mică nobilime militară"
2. Taira (cunoscut și ca Heike) și Minamoto (cunoscut și ca Genji) erau două supranume pentru prinții care erau excluși din familia imperială printr-un proces de „decădere din drepturile dinastice", folosit periodic pentru reducerea dimensiunilor considerabile ale familiei. Familia imperială însăși nu are supranume.
3. Războaiele sunt cunoscute drept Primul Război de Nouă Ani (1056–1062) și Ultimul Război de Trei Ani (1083–1087). Ambele denumiri ne induc în eroare, deoarece primul a durat șase ani, iar cel de-al doilea, patru.
4. Această bătălie este cunoscută și ca Războiul Gempei, nume derivat din *gen*, de la Genji (Minamoto), și *hei* (transformat fonetic în *pei*), de la Heike (Taira).
5. Această poveste de război este intitulată *Shōmonki* sau *Masakado-ki*.
6. Citat în Paul Varley, *Warriors of Japan, As Portrayed in the War Tales*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1994, p. 85.
7. Citat în Paul Varley, *Warriors as Courtiers: The Taira in Heike Monogatari*, în Amy Heinrich (ed.), *Currents in Japanese Culture: Translations and Transformations*, Columbia University Press, New York, 1997, p. 62.
8. Versiunea Kakuichi, alcătuită în 1371.

5. Canoanele gustului medieval

1. D. Keene, *Anthology of Japanese Literature*, *ed. cit.*, p. 197.
2. William R. La Fleur, *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 60–79.

3. D. Keene, *Anthology of Japanese Literature*, *ed. cit.*, pp. 206–207.
4. *Ibid.*, pp. 195–196.
5. Robert H. Brower și Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1961, p. 245.
6. Citat în Earl Miner, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1968, p. 102.
7. Din *Shinkokinshū*, în D. Keene, *Anthology of Japanese Literature*, *ed. cit.*, p. 194.
8. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, p. 193.
9. Hōjō Masako (1157–1225) a fost soția lui Yoritomo.
10. Mai târziu în acest secol prinții au luat locul celor din clanul Fujiwara.
11. Fostul împărat era Gotoba (1180–1239), iar scurtul conflict este cunoscut ca Războiul Jōkyū.
12. G.B. Sansom, *Japan, A Short Cultural History*, *ed. cit.*, p. 334.
13. *Ibid.*
14. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, p. 219.
15. *Ibid.*, p. 234.
16. Heinrich Dumoulin, *A History of Zen Buddhism*, McGraw-Hill, New York, 1963, p. 126.
17. Unii cercetători spun că furtuna din 1274 nu a fost un taifun, deoarece a avut loc în noiembrie, după anotimpul taifunurilor.
18. Citat în William Wayne Farris, *Heavenly Warriors*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1992, p. 331.
19. Citat în P. Varley, *Warriors of Japan*, *ed. cit.*, p. 183.
20. Piloții *kamikaze* purtau deseori pe cap bandane (*hachimaki*) pe care scria „Șapte Vieți!".
21. D. Keene, *Essays in Idleness*, *ed. cit.*, p. 23. Yoshida Kenkō, *Însemnări din ceasuri de zăbavă*, Humanitas, București, 2015, p. 43.
22. *Ibid.*, p. 70.
23. După un obicei chinezesc, cei din Evul Mediu japonez au desemnat cinci temple zen din Kyoto și cinci din Kamakura ca instituțiile zen de bază din orașele respective.
24. D. Keene, *Nō: The Classical Theatre of Japan*, Kōdansha, Tokyo, 1966, p. 25.
25. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, p. 289.
26. În vreme ce *shite* lipsește de pe scenă, urmează un fel de antract (*kyōgen*, despre care vom vorbi mai jos) în care preotul vorbește cu un om al locului și află mai multe despre istoria Sanctuarului din Câmpie.
27. Matsukaze este *shite*, iar Murasame este o însoțitoare (*tsure*).
28. D. Keene (ed. și tr.), *Twenty Plays of the Nō Theatre*, Columbia University Press, New York, 1970, pp. 31–32.
29. Arthur Waley, *The Nō Plays of Japan*, Grove Press, New York, 1957, p. 73.
30. Shinkei, *Sasamegoto*, în Kidō Saizō și Imoto Nōichi (eds.), *Renga Ronshū, Hai-ronshū*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1961, p. 175.
31. D. Keene, *Anthology of Japanese Literature*, *ed. cit.*, pp. 315–316.
32. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, p. 244.
33. *Ibid.*, p. 245.
34. Mai târziu, ceaiul de Uji, de la sud de Kyoto, a fost considerat cel mai bun din Japonia. El rămâne cel mai bun și în zilele noastre.

35. Competițiile de aranjament floral sau de identificare a diferitelor feluri de tămâie erau și ele foarte populare.
36. „Ami" provine de la primele două silabe ale lui Amida.
37. Murai Yasuhiko, *Shukō Kokoro no Fumi*, în Hayashiya Tatsusaburō (ed.), *Kodai-Chūsei Geitjutsu Ron*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1973, p. 448.

6. Japonia unificată

1. Documente europene atestă că portughezii au ajuns în Japonia pentru prima dată în 1542.
2. Michael Cooper (ed.), *They Came to Japan: An Anthology of European Reports on Japan, 1543–1640*, University of California Press, Berkeley, 1965, p. 60.
3. *Ibid.*, p. 40.
4. *Ibid.*, p. 42.
5. În epoca Tokugawa, olandezii nu erau cunoscuți cu numele de *namban*, ci cu cel de *kōmō*, „cei cu părul roșu".
6. Geoffrey Parker, *The Military Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 140.
7. *Ibid.*, p. 134.
8. C.R. Boxer, *The Christian Century in Japan, 1549–1650*, University of California Press, Berkeley, 1951, pp. 195–196.
9. *Ibid.*, pp. 207–208.
10. Vezi descrierea picturilor din Castelul Azuchi în Carolyn Wheelright, *A Visualization of Eitoku's Lost Paintings at Azuchi Castle*, în George Elison și Bardwell L. Smith (eds.), *Warlords, Artists, and Commoners*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1981, pp. 87–111.
Haga Kōshirō, *The* Wabi *Aesthetic Through the Ages*, în Paul Varley și Kumakura Isao (eds.), *Tea in Japan: Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1989, p. 200.
12. *Ibid.*

7. Înflorirea unei culturi burgheze

1. De exemplu, Ronald Toby, în *State and Diplomacy in Early Modern Japan: Asia in the Development of the Tokugawa Bakufu*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1984.
2. Din 1633 până în 1764, olandezii s-au dus la Edo în fiecare an. După aceea, au mers o dată la doi ani, mai apoi, o dată la patru ani. Vezi Marius Jansen, „Japan in the Early Nineteenth Century", în *id.* (ed.), *Cambridge History of Japan*, vol. V, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 89.
3. Endō Shūsaku, *Silence* (trad engl. de William Johnston), Tuttle, Tokyo, 1969, pp. 96–97.
4. *Ibid.*, p. 236.
5. Nishiyama Matsunosuke, *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600–1868* (trad. engl. de Gerald Groemer), University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997, pp. 35–36.

6. G.B. Sansom, *Japan, A Short Cultural History*, *ed. cit.*, p. 465.
7. *Sistemul chinezesc de examinare* a fost creat, începând cu dinastia Song (960–1279), pentru recrutarea, prin concurs, a funcționarilor care asigurau legătura dintre stat și societate și care controlau sistemul educativ. Concurenții aveau de făcut față unei concurențe feroce, într-o serie de examene – de nivel prefectoral, provincial și național – ce aveau drept obiect, în principal, textele confucianiste. În pofida tendinței persistente de a pune accent pe învățarea pe de rost a ideilor și pe forma fără fond, acest sistem de examinare a reușit să producă o elită bazată pe un corpus comun de învățături și a conferit credibilitate meritocrației. Prea rigid, incapabil de modernizare, sistemul a fost abolit în cele din urmă în 1905 (*n. ed.*).
8. Maruyama Masao, *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan* (trad. engl. de Mikiso Hane), Princeton University Press, Princeton, N.J., 1974, p. 24.
9. Cercetătorii estimează că alfabetizarea bărbaților în Japonia de la sfârșitul epocii Tokugawa era de peste 40%, cifră care se poate compara cu procentajul de alfabetizare din Europa de la aceeași dată, în unele cazuri fiind chiar mai mare decât acesta.
10. De exemplu, Herman Ooms, în *Tokugawa Ideology: Early Constructs, 1570–1680*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1985.
11. Sōtatsu, Kōrin și grupul de pictori influențați de ei sunt cunoscuți ca Școala Rimpa.
12. Nishi Kazuo și Hozumi Kazuo, *What Is Japanese Architecture?* (trad. engl. de H. Mack Horton), Kōdansha, Tokyo, 1983, p. 133.
13. Ihara Saikaku, *Nihon Eitai Gura*, Meiji Shoin, Tokyo, 1975, pp. 112–113.
14. E.S. Crawcour, „Some Observations of Mitsui Takafusa's *Chōmin Kōken Roku*", *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, seria a treia, vol. 8, Tokyo, 1961, p. 70.
15. *Ibid.*, p. 88.
16. *Uki* poate fi scris cu două ideograme, una însemnând „nenorocit", iar alta „[aflat] în derivă"; *yo* înseamnă „lume".
17. Am folosit traducerea [în limba engleză a] titlurilor operelor lui Saikaku propuse de Ivan Morris.
18. Ihara Saikaku, *The Life of an Amorous Woman and Other Writings* (trad. engl. și ed. de Ivan Morris), New Directions, New York, 1963, pp. 124–125.
19. *Ibid.*, pp. 202–203.
20. Termenul *bunraku* provine de la o trupă faimoasă de teatru de marionete, *Bunrakuza*, înființată la Osaka, în secolul al XIX-lea. Un alt termen pentru teatrul de păpuși este *jōruri*, provenit de la numele prințesei Jōruri, personaj care apare în piese de început ale acestui gen teatral.
21. D. Keene, *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre*, Kōdansha, Tokyo, 1965, p. 31.
22. D. Keene (tr.), *Four Major Plays of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York, 1961, pp. 51–52.
23. D. Keene, *Anthology of Japanese Literature*, *ed. cit.*, pp. 369, 371.
24. Citat în Ivan Morris, *The World of the Shining Prince*, Knopf, New York, 1974, p. 202.
25. Liza Crihfield, „Geisha", în *Kōdansha Encyclopedia of Japan*, 3:15.

8. Tendințe heterodoxe

1. De exemplu, Harold Bolitho, în *Treasures Among Men: The Fudai Daimyō in Tokugawa Japan*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1974.
2. Citat în Conrad Totman, *Early Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 171.
3. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, p. 399.
4. De fapt, Sokō nu a folosit cuvântul *bushidō*, ci *shidō*.
5. Cercetătorul era Tsurumi Shunsuke. Vezi Henry D. Smith II, *Rethinking the Story of the 47 Rōnin: Chūshingura in the 1980s* (lucrare pregătită pentru *Modern Japan Seminar*, Columbia University, 30 aprilie 1990).
6. Discuția mea despre diferența aceasta de opinii se bazează pe Eiko Ikegami, *The Taming of the Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1995, pp. 228–233.
7. Numai patruzeci și șase de *rōnin*-i s-au sinucis. Cel de-al patruzeci și șaptelea – întors la Akō pentru a da de știre despre ce se întâmplase după ce Kira a fost ucis – n-a fost arestat de shogunat.
8. D. Keene (tr.), *Chūshingura: The Treasury of Loyal Retainers*, Columbia University Press, New York, 1971.
9. Shogunatul interzicea punerea în scenă a unor evenimente contemporane. De aceea, producătorii au prezentat povestea celor patruzeci și șapte de *rōnin*-i ca pe o întâmplare a epocii Muromachi. „Personajului lui Kira" i s-a dat numele lui Kō no Moronao, unul dintre locotenenții lui Ashikaga Takauji.
10. Yamamoto Tsunetomo, *Hagakure*, trad. engl. de William Scott Wilson, p. 29.
11. *Ibid.*, p. 30.
12. Mishima Yukio, *The Way of the Samurai: Yukio Mishima on Hagakure in Modern Life,* trad. engl. de Kathryn Sparling.
13. Cuvântul „oglindă" înseamnă în gândirea tradițională chineză și japoneză folosirea istoriei ca o „reflecție" a unui mod de guvernare just și moral.
14. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, p. 533.
15. *Ibid.*, pp. 534–535.
16. Honda Toshiaki este subiectul principal al cărții *The Japanese Discovery of Europe* de Donald Keene.
17. Harold G. Henderson, *An Introduction to Haiku*, p. 86.
18. *Ibid.*, pp. 89, 101.
19. O traducere a cărții *The Classic of Tea* poate fi găsită în Lu Yü, *The Classic of Tea,* trad. engl. de Frances Ross Carpenter.
20. Termenul pare a fi fost inventat de un interpret de la Nagasaki, în timp ce traducea în japoneză cartea *History of Japan* de Englebert Kaempfer. Vezi Toby, *State and Diplomacy in Early Modern Japan*, pp. 12–14.
21. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, pp. 595–596.
22. Bob Wakabayashi, *Anti-Foreignism and Western Learning in Early-Modern Japan*, p. 13.

9. Întâlnirea cu Occidentul

1. Tronul a fost mutat în această perioadă la Edo și orașul a fost rebotezat Tokyo sau Capitala de la Est.
2. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, p. 644.
3. Hirakawa Sukehiro, „Japan's Turn to the West", în M. Jansen (ed.), *Cambridge History of Japan, ed. cit.*, vol. V, p. 460.
4. Eugene Soviak, „On the Nature of Western Progress: The Journal of the Iwakura Mission", în Donald H. Shivery (ed.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, p. 12.
5. Yomiuri Shinbun Sha (ed.), *Meiji Ishin*, în *Nihon no Rekishi*, 10:230.
6. *Ibid.*, p. 234.
7. D. Keene (ed.), *Modern Japanese Literature: An Anthology*, Grove Press, New York, 1956, p. 31.
8. Hirakawa Sukihiro, „Japan's Turn to the West", pp. 470–472.
9. Yomiuri Shinbun Sha, *Meiji Ishin*, p. 230.
10. Fukuzawa Yukichi, *An Encouragement of Learning*, p. 1.
11. Citat în A.M. Craig, „Fukuzawa Yukichi: The Philosophical Foundations of Meiji Nationalism", în Robert E. Ward (ed.), *Political Development in Modern Japan*, pp. 120–121.
12. Vezi discuția din Peter Duus, *Modern Japan*, pp. 108–109.
13. Traducere completă în John K. Fairbank, Edwin O. Reischauer și Albert M. Craig, *East Asia: The Modern Transformation*, p. 276.
14. *Apud* Kenneth Pyle, „Meiji Conservatism", în Jansen, *Cambridge History of Japan*, 5:691.
15. În prezentarea lui Tokutomi și a „noii generații" am folosit Kenneth B. Pyle, *The New Generation of Meiji Japan*.
16. Comentariile următoare despre creștinismul din epoca Meiji se bazează pe Irwin Scheiner, *Christian Converts and Social Protest in Meiji Japan*.
17. Un incident din aceeași perioadă a implicat un profesor de la Universitatea Imperială din Tokyo, Kume Kunitake, care a fost dat afară din cauza unui articol în care numise drept șintoistă o formă primitivă de adulare a cerului.
18. R. Tsunoda, W.Th. deBary și D. Keene (eds.), *op. cit.*, p. 856.
19. *Ibid.*, p. 857.
20. Dintr-un pasaj din G.B. Sansom, *The Western World and Japan*, Knopf, New York, 1958, p. 414.
21. Romancierul era Yamada Bimyō. Citat în Masao Miyoshi, *Accomplices of Silence: The Modern Japanese Novel*, University of California Press, Berkeley, 1974, pp. 3–5.
22. O monografie excelentă despre Tsubouchi și Futabatei Shimei, conținând o traducere a romanului *The Drifting Cloud*, este Marleigh G. Ryan, *Japan's First Modern Novel: Ukigumo of Futabatei Shimei*.
23. D. Keene, *Modern Japanese Literature, ed. cit.*, p. 57.
24. În arta chineză și japoneză a caligrafiei, „piatra de cerneală" este utilizată la amestecarea – în concavitatea cu care e prevăzută – a cernelii uscate cu apa, în vederea obținerii cernelii lichide (*n. ed.*).
25. Robert H. Brower, „Masaoka Shiki and *Tanka* Reform", în Shively, *Tradition and Modernization*, p. 418.

26. *Ibid.*, p. 396.
27. G.B. Sansom, *The Western World and Japan, ed. cit.*, p. 404.
28. Pentru o discuție despre Kawakami, vezi John M. Rosenfield, „Western-style Painting in the Early Meiji Period and Its Critics", în Shively, *Tradition and Modernization.*
29. Pentru afirmațiile legate de muzica din epoca Meiji, m-am bazat în special pe William P. Malm, „The Modern Music of Meiji Japan", în Shively, *Tradition and Modernization.*
30. *Ibid.*, p. 260.
31. Kabukiza de astăzi, din Tokyo, este o altă clădire, ridicată de alții în 1889.

10. Roadele erei moderne

Kenneth B. Pyle, „Meiji Conservatism", în Jansen, *Cambridge History of Japan*, 5:696.

2. Japonia a recâștigat acest teritoriu după ce a înfrânt Rusia în 1905.
3. Împăratul Taishō, fiul împăratului Meiji, a urcat pe tron în 1912. Perioada sa de domnie, care-i poartă numele, este 1912–1926.
4. Edward Seidensticker, *Kafū the Scribbler*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1965, p. 49.
5. Nagai Kafū, *The River Sumida*, în D. Keene, *Modern Japanese Literature, ed. cit.*, pp. 196–197.
6. Romanul *Sasame Yuki* (*Ninge ușor*) al lui Tanizaki, tradus în engleză de Edward Seidensticker sub titlul *The Makioka Sisters* (*Surorile Makioka*), prezintă declinul unei familii de negustori din Osaka în perioada interbelică. Vezi capitolul următor pentru discuția despre această lucrare.
7. Tanizaki Junichirō, *Some Prefer Nettles*, trad. engl. de Edward Seidensticker.
8. *Ibid.*, p. 26.
9. *Ibid.*, pp. 152–153.
10. Natsume Sōseki, *Kokoro*, pp. 240–241.
11. *Ibid.*, p. 245.
12. Carol Gluck, *Japan's Modern Myths*, p. 221.
13. Kanō Masanao, *Taishō Demokurashii*, p. 71.
14. Citat în Gluck, *Japan's Modern Myths*, p. 222.
15. E.H. Gombrich, *The Story of Art*, p. 422.
16. Shiga Naoya, *A Dark Night's Passing*, trad. engl. de Edwin McClellan.
17. Kobayashi Hideo. Citat în William F. Sibley, *The Shiga Hero*, p. 1.
18. Shiga Naoya, *A Dark Night's Passing*, pp. 350–351.
19. *Ibid.*, p. 352.
20. Kodama Kōta *et al.*, *Nihon Bunka-shi Taikei* („Schiță de istorie culturală a Japoniei"), 12:202–203.
21. G.H. Healey, „Introduction to Akutagawa Ryūnosuke", *Kappa*, trad. engl. de Geoffrey Bownas, p. 23. Remarca este atribuită lui Kikuchi Kan.
22. *Ibid.*, pp. 29–30.
23. Această poveste a fost ecranizată cu succes sub titlul *The Gate of Hell* (*Jigokumon*), dar scenariul s-a bazat pe o versiune a lui Kikuchi Kan, nu a lui Akutagawa.

24. D. Keene, *Modern Japanese Literature*, *ed. cit.*, pp. 302–306.
25. Împăratul Shōwa (sau Hirohito) a domnit șaizeci și doi de ani, între anii 1926 și 1989.
26. D. Keene, *Modern Japanese Literature*, *ed. cit.*, pp. 336–337.
27. Jeffrey Dym, „Benshi, Poets of the Dark: Japanese Silent Film Narrators and Their Forgotten Narrative Art" (lucrare de doctorat, University of Hawai'i, 1998).
28. Pe baza ideilor exprimate de Donald Richie în *Japanese Cinema*, pp. 70–71.
29. Benito Ortolani, „Fukuda Tsuneari: Modernization and Shingeki", în Shively, *Tradition and Modernization*, p. 486.
30. Citat în A. Horie-Webber, „Modernization of the Japanese Theatre: The Shingeki Movement", în W.G. Beasley (ed.), *Modern Japan*, p. 160.
31. *Ibid.*, p. 161.
32. *Ibid.*
33. Discuția despre revista *Takarazuka* se bazează pe Roland Domenig, „Takarazuka and Kobayashi Ichizō's Idea of *Kokumingeki*", în Sepp Linhart și Sabine Frühstück (eds.), *The Culture of Japan as Seen Through Its Leisure*, pp. 267–284.
34. J.L. Anderson, „Takarazuka Kagekidan (Takarazuka Opera Company)", în *Kōdansha Encyclopedia of Japan*, 7:318.
35. Maruyama Masao, *Thought and Behavior in Modern Japanese Politics* (ed. Ivan Morris), Oxford University Press, London, 1963, p. 69.
36. Robert K. Hall (ed.), *Kokutai no Hongi: Cardinal Principles of the National Entity of Japan*, p. 54.
37. Miyoshi, *Accomplices of Silence*, p. 98.
38. *Ibid.*, p. 104.
39. Kawabata Yasunari, *Snow Country*, pp. 6–9. *Țara zăpezilor*, pp. 15–17.
40. *Ibid.*, p. 24.
41. Dan van der Vat, *The Pacific Campaign*, p. 373.
42. D. Keene, *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, Kōdansha, Tokyo, 1971, pp. 303–305.
43. Van der Vat, *The Pacific Campaign*, p. 373.

11. Cultura contemporană

1. Theodore McNelly (ed.), *Sources in Modern East Asian History and Politics*, pp. 169–170.
2. Asahi Shimbun (ed.), *Pacific Rivals*, pp. 134–135.
3. Hugh Borton, *Japan's Modern Century*, p. 572.
4. Comentarii despre „sfârșitul romanului la persoana I" în perioada postbelică se pot găsi în Yoshida Seiichi și Inagaki Tatsuro (eds.), *Nihon Bungaku no Rekishi* (*History of Japanese Literature*), 12:410–411.
5. Dazai Osamu, *No Longer Human*, pp. 124–125.
6. Dazai Osamu, *The Setting Sun*, p. 166. *Amurg*, p. 118.
7. Versiunea engleză, *ibid.*, pp. 132–133. Versiunea românească, *ibid.*, p. 144.
8. Yoshida și Inagaki, *Nihon Bungaku no Rekishi*, 12:410–411.

9. Masao Miyoshi, în *Accomplices of Silence*, *ed. cit.*
10. Tanizaki, *The Makioka Sisters*, p. 99.
11. Tanizaki Junichirō, *In Praise of Shadows*, pp. 20–21.
12. Citat în John Nathan, *Mishima: A Biography*, p. 83.
13. Kawabata Yasunari, *Japan the Beautiful and Myself*, pp. 46–47, 52.
14. *Id.*, *The Sound of the Mountain*, p. 12. *Vuietul muntelui*, Humanitas, București, 2004, p. 7.
15. Ōoka Shōhei, *Fires on the Plain*, p. 216.
16. Într-o prezentare de traducător a ediției Penguin din *Fires on the Plain*, Ivan Morris spune că eroul nu a comis „monstruozitatea maximă": nu a ucis un om pentru a-l mânca.
17. Noma Hiroshi, *Zone of Emptiness*, p. 286.
18. Ibuse Masuji, *Black Rain*, pp. 296–297.
19. Richie, *Japanese Cinema*, p. 58.
20. Joseph L. Anderson și Donald Richie, *The Japanese Film*, p. 162.
21. *Ibid.*, p. 176.
22. Richie, *Japanese Cinema*, p. 64.
23. Bazat pe *Ugetsu Monogatari* de Ueda Akinari, lucrare scrisă la sfârșitul secolului al XVIII-lea (*cf.* Ueda Akinari, *Ugetsu Monogatari: Tales of Moonlight and Rain*).
24. Joan Mellen, *Voices from the Japanese Cinema*, p. 147.
25. Ted T. Takaya (ed. și tr.), *Modern Japanese Drama: An Anthology*, p. xxx.
26. Deși a fost interzis în ultima parte a războiului, fiind considerat o extravaganță.
27. Kawazoe Noboru, *Contemporary Japanese Architecture*, p. 19.
28. Citat în Bruno Taut, *Fundamentals of Japanese Architecture*, p. 6.
29. *Ibid.*, pp. 15–16.
30. *Ibid.*, pp. 19–20.
31. Clay Lancaster, *The Japanese Influence in America*, pp. 76–77.
32. Citat din Wright, *An Autobiography*, *ibid.*, p. 88.
33. Yamamoto Gakuji, *Nihon Kenchiku no Genkyō* (*The Present State of Japanese Architecture*), pp. 23–24.
34. Kodama Kōta *et al.*, *Nihon Bunka-shi Taikei*, 13, 287.
35. Casa Internațională proiectată de Maekawa (1955) a fost demolată și înlocuită de o structură mai mare.
36. Pentru aceste rânduri despre cultura de masă, m-am inspirat din Marilyn Ivy, „Formations of Mass Culture", în Andrew Gordon (ed.), *Postwar Japan as History*, pp. 239–258.
37. Irie Akira, *Shin-Nihon no Gaikō* (*New Japanese Diplomacy*), p. 24.
38. William W. Kelly, „Finding a Place in Metropolitan Japan: Ideologies, Institutions, and Everyday Life", în Andrew Gordon, *Postwar Japan as History*, p. 195.
39. Marilyn Ivy, „Formations of Mass Culture", în Andrew Gordon, *Postwar Japan as History*, p. 239.
40. H. Neill McFarland, *The Rush Hour of the Gods*.
41. Harry Thomsen, *The New Religions of Japan*, p. 16.
42. Carmen Blacker, „Millenarian Aspects of the New Religions in Japan", în Shively, *Tradition and Modernization*, p. 575.

43. Acest lucru este valabil dacă ne gândim la spiritul Restaurației Meiji, de exemplu.
44. Blacker, „Millenarian Aspects", p. 587.
45. Thomsen, *The New Religions of Japan*, p. 90.
46. Nathan Glazer, citând o anchetă a ziarului *Asahi*, spune că Mishima este unul dintre puținii japonezi pe care americanii îi recunosc după nume. Vezi Akira Irie, *Mutual Images*, p. 142.
47. Această temă este tratată de John Nathan în biografia lui Mishima: *Mishima: A Biography*.
48. Mishima Yukio, *Confessions of a Mask*, p. 40. *Confesiunile unei măști*, p. 35.
49. *Ibid.*, pp. 251–252; versiunea românească, *ibid.*, pp. 190–191.
50. Miyoshi, *Accomplices of Silence*, p. 157.
51. Mishima Yukio, *The Temple of the Golden Pavilion*, p. 29. *Templul de aur*, p. 28.
52. Versiunea engleză, *ibid.*, pp. 63–64; versiunea românească, *ibid.*, pp. 60–61.
53. Nathan, *Mishima: A Biography*, p. 275.
54. Marleigh Ryan, „The Mishima Tetralogy", p. 165.
55. Abe Kōbō, *The Ruined Map*, p. 162. *Harta arsă*, pp. 155–156.
56. Abe Kōbō, *The Woman in the Dunes*, pp. 161–162. *Femeia nisipurilor*, pp. 178–179.
57. Versiunea engleză, *ibid.*, p. 239; versiunea românească, *ibid.*, p. 264.
58. Ōe Kenzaburō, *A Personal Matter*, pp. 15–16.
59. Ōe Kenzaburō, *Japan the Ambiguous and Myself*, p. 117.
60. Frederik L. Schodt, *Manga! Manga!*, p. 12.
61. *Ibid.*, p. 75.
62. O traducere în engleză a lucrării *Hadashi no Gen* poate fi găsită în Nakazawa Keiji, *Barefoot Gen. A Cartoon Story of Hiroshima*.
63. Frederik L. Schodt, *Manga! Manga!*, p. 124.
64. Antonia Levi, *Samurai from Outer Space: Understanding Japanese Animation*, pp. 10–11.
65. John Whittier Treat, „Yoshimoto Banana Writes Home", în Treat (ed.), *Contemporary Japan and Popular Culture*, p. 280.
66. Yoshimoto Banana, *Kitchen*, p. 48; versiunea românească *Kitchen*, p. 48.
67. *Ibid.*, p. 82.
68. *Ibid.*, pp. 3–4.

Bibliografie selectivă

Abe Kōbō, *The Box Man*, trad. engl. de E. Dale Saunders, Knopf, New York, 1974.

Idem, *The Ruined Map*, trad. engl. de E. Dale Saunders, Knopf, New York, 1969. *Harta arsă*, trad. rom. de Angela Hondru, Polirom, Iași, 2006.

Idem, *The Woman in the Dunes*, trad. engl. de E. Dale Saunders, Knopf, New York, 1964. *Femeia nisipurilor*, trad. rom. de Magdalena Levandovski-Popa, Polirom, Iași, 2004.

Agency for Cultural Affairs (ed.), *Japanese Religion*, Kōdansha, Tokyo, 1972.

Akutagawa Ryūnosuke, *Kappa*, trad. engl. de Geoffrey Bownas, Peter Owen, London, 1970.

Anderson, Joseph L. și Donald Richie, *The Japanese Film*, Grove Press, New York, 1959.

Asahi Shimbun (ed.), *Pacific Rivals*, Weatherhill, New York, 1972.

Aston, W.G. (tr.), *Nihongi*, George Allen and Unwin, London, 1896.

Beasley, W.G. (ed.), *Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 1975.

Bolitho, Harold, *Treasures Among Men: The Fudai Daimyō in Tokugawa Japan*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1974.

Borton, Hugh, *Japan's Modern Century*, Ronald Press, New York, 1970.

Boxer, C.R., *The Christian Century in Japan, 1549–1650*, University of California Press, Berkeley, 1951.

Brower, Robert H. și Earl Miner, *Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1961.

Cooper, Michael (ed.), *They Came to Japan. An Anthology of European Reports on Japan, 1543–1640*, University of California Press, Berkeley, 1965.

Covell, Jon Carter, *Under the Seal of Sesshū*, De Pamphilus, New York, 1941.

Crawcour, E.S., „Some Observations on Mitsui Tadafusa's *Chōmin Kōken Roku*", în *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, 3rd series, vol. 8 (Tokyo, 1961).

Dazai Osamu, *No Longer Human*, trad. engl. de Donald Keene, New Directions, New York, 1958.

Idem, *The Setting Sun*, trad. engl. de Donald Keene, New Directions, New York, 1956. *Amurg*, trad. rom. de Angela Hondru, Univers, București, 1982.

Domoulin, Heinrich, *A History of Zen Buddhism*, McGraw-Hill, New York, 1963.

Duus, Peter, *Modern Japan*, second edition, Houghton Mifflin, Boston, 1998.

Dym, Jeffrey, „Benshi, Poets of the Dark. Japanese Silent Film Narrators and Their Forgotten Narrative Art", Ph. D. dissertation, University of Hawai'i, 1998.
Edwards, Walter, „Event and Process in the Founding of Japan. The Horserider Theory in Archeological Perspective", în *The Journal of Japanese Studies*, vol. 9, nr. 2 (iarna, 1983).
Elison, George și Bardwell L. Smith (eds.), *Warlords, Artists, and Commoners*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1981.
Endō Shūsaku, *Silence*, trad. engl. de William Johnston, Tuttle, Tokyo, 1969.
Fairbank, John K., Edwin O. Reischauer și Albert M. Craig, *East Asia. The Modern Transformation*, Houghton Mifflin, Boston, 1965.
Farris, William Wayne, *Heavenly Warriors*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1992.
Fukuzawa Yukichi, *An Encouragement of Learning*, trad. engl. de David Dilworth și Umeyo Hirano, Sophia University, Tokyo, 1969.
Gluck, Carol, *Japan's Modern Myths*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1985.
Gombrich, E.H., *The Story of Art*, Phaidon, London, 1950. *Istoria artei*, trad. rom. de Nicolae Constantinescu, Art, București, 2016.
Gordon, Andrew (ed.), *Postwar Japan as History*, University of California Press, Berkeley, 1993.
Hall, Robert K. (ed.), *Kokutai no Hongi: Cardinal Principles of the National Entity of Japan*, trad. engl. de John O. Gauntlett, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1949.
Hayashiya Tatsusaburō (ed.), *Kodai-Chūsei Geijutsu Ron*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1973.
Heinrich, Amy (ed.), *Currents in Japanese Culture: Translations and Transformations*, Columbia University Press, New York, 1997.
Henderson, Harold G., *An Introduction to Haiku*, Doubleday, New York, 1958.
Ibuse Masuji, *Black Rain*, trad. engl. de John Bestor, Kōdansha, Tokyo, 1969.
Ihara Saikaku, *The Life of an Amorous Woman and Other Writings*, edit. și trad. engl. de Ivan Morris, New Directions, New York, 1963.
Idem, *Nihon Eitai Gura*, Meiji Shoin, Tokyo, 1975.
Ikegami, Eiko, *The Taming of the Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1995.
Imamura, Keiji, *Prehistoric Japan: New Perspectives on Insular East Asia*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1996.
Irie, Akira, *Mutual Images*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1975.
Idem, *Shin-Nihon no Gaikō*, Chūō Kōron Sha, Tokyo, 1991.
Jansen, Marius (ed.), *The Cambridge History of Japan*, vol. 5, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
Kanō Masanao, *Taishō Demokurashii*, Shōgakkan, Tokyo, 1976.
Kawabata Yasunari, *Japan the Beautiful and Myself*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Kōdansha, Tokyo, 1969.
Idem, *Snow Country*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1956. *Țara zăpezilor*, trad. rom. de Stanca Cionca, Univers, București, 1974.
Idem, *The Sound of the Mountain*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1970. *Vuietul muntelui*, trad. rom. de Pericle Martinescu, Humanitas, București, 2004.

Idem, *Thousand Cranes*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1959.
Kawazoe, Noboru, *Contemporary Japanese Architecture*, Kokusai Kōryū Kikin, Tokyo, 1973.
Keene, Donald, *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre*, Kōdansha, Tokyo, 1965.
Idem, *The Japanese Discovery of Europe, 1720–1830*, ediție revizuită, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1969.
Idem, *Japanese Literature: An Introduction for Western Readers*, Grove Press, New York, 1955. *Literatura japoneză*, trad. rom. de Doina și Mircea Opriță, Univers, București, 1991.
Idem, *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, Kōdansha, Tokyo, 1971.
Idem, *Nō: The Classical Theatre of Japan*, Kōdansha, Tokyo, 1966.
Idem (antol. și ed.), *Anthology of Japanese Literature*, Grove Press, New York, 1955.
Idem (ed.), *Modern Japanese Literature. An Anthology*, Grove Press, New York, 1956.
Idem (ed. și tr.), *Twenty Plays of the Nō Theatre*, Columbia University Press, New York, 1970.
Idem (tr.), *Chūshingura: The Treasury of Loyal Retainers*, Columbia University Press, New York, 1971.
Idem (tr.), *Essays in Idleness: The Tsurezuregusa of Kenkō*, Columbia University Press, New York, 1967.
Idem (tr.), *Four Major Plays of Chikamatsu*, Columbia University Press, New York, 1961.
Kidō Saizō și Imoto Nōichi (eds.), *Renga Ronshū, Haironshū*, Iwanami Shoten, Tokyo, 1961.
Kondō Ichitarō, *Japanese Genre Painting: The Lively Art of Renaissance Japan*, trad. engl. de Roy Andrew Miller, Turtle, Tokyo, 1961.
Kuck, Loraine, *The World of the Japanese Garden*, Walker-Weatherhill, New York, 1968.
La Fleur, William R., *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*, University of California Press, Berkeley, 1983.
Lancaster, Clay, *The Japanese Influence in America*, Walton Rawls, New York, 1963.
Lane, Richard, *Masters of the Japanese Print*, Doubleday, New York, 1962.
Ledyard, Gari, „Galloping Along with the Horseriders: Looking for the Founders of Japan", în *The Journal of Japanese Studies*, vol. 1, nr. 2 (primăvara, 1975).
Levi, Antonia, *Samurai from Outer Space: Understanding Japanese Animation*, Open Court, Chicago, 1996.
Linhart, Sepp și Sabine Frühstück (eds.), *The Culture of Japan as Seen Through Its Leisure*, State University of New York Press, Albany, 1998.
McCullough, Helen (tr.) *Ōkagami, the Great Mirror*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1980.
McCullough, William și Helen McCullough (trs.), *A Tale of Flowering Fortunes*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1980.

McFarland, H. Neill, *The Rush Hour of the Gods*, Harper & Row, New York, 1967.
McNelly, Theodore (ed.), *Sources in Modern East Asian History and Politics*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1967.
Malm, William P., *Japanese Music and Musical Instruments*, Turtle, Tokyo, 1959.
Maruyama Masao, *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*, trad. engl. de Mikiso Hane, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1974.
Idem, *Thought and Behavior in Modern Japanese Politics*, ed. de Ivan Morris, Oxford University Press, London, 1963.
Mellen, Joan, *Voices from the Japanese Cinema*, Liveright, New York, 1975.
Michener, James A., *The Floating World*, Random House, New York, 1954.
Miner, Earl, *An Introduction to Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1968.
Idem (ed.), *Japanese Poetic Diaries*, University of California Press, Berkeley, 1969.
Minichiello, Sharon A. (ed.), *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy, 1900–1930*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1998.
Mishima Yukio, *After the Banquet*, trad. engl. de Donald Keene, Knopf, New York, 1963.
Idem, *Confessions of a Mask*, trad. engl. de Meredith Weatherby, New Directions, New York, 1958. *Confesiunile unei măști*, trad. rom. de Emil Eugen Pop, Humanitas, București, 2011.
Idem, *The Sailor Who Fell From Grace with the Sea*, trad. engl. de John Nathan, Knopf, New York, 1965.
Idem, *The Temple of the Golden Pavilion*, trad. engl. de Ivan Morris, Knopf, New York, 1958. *Templul de aur*, trad. rom. de Angela Hondru, Humanitas, București, 2000.
Idem, *The Way of the Samurai: Yukio Mishima on Hagakure in Modern Life*, trad. engl. de Kathryn Sparling, Basic Books, New York, 1977.
Miyoshi, Masao, *Accomplices of Silence: The Modern Japanese Novel*, University of California Press, Berkeley, 1974.
Morris, Ivan, *The World of the Shining Prince*, Knopf, New York, 1964.
Idem (ed.), *Modern Japanese Stories*, Turtle, Tokyo, 1962.
Idem (tr.), *The Pillow Book of Sei Shōnagon*, Columbia University Press, New York, 1967.
Murasaki, Lady, *The Tale of Genji*, trad. engl. de Arthur Waley, Modern Library, New York, 1960. Doamna Murasaki, *Genji*, trad. rom. de Henriette Yvonne Stahl, cartea I, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
Murasaki Shikibu, *The Tale of Genji*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1976.
Nagai Kafū, *The River Sumida*, în *Modern Japanese Literature*, ed. de Donald Keene, Grove Press, New York, 1956.
Nakazawa Keiji, *Barefoot Gen, A Cartoon Story of Hiroshima*, New Society Publishers, Philadelphia, 1987.
Nathan, John, *Mishima: A Biography*, Little, Brown, Boston, 1974.
Natsume Sōseki, *Kokoro*, trad. engl. de Edwin McClellan, Henry Regnery, Chicago, 1957.
Nishi Kazuo și Hozumi Kazuo, *What Is Japanese Architecture?*, trad. engl. de H. Mack Horton, Kōdansha, Tokyo, 1983.

Nishiyama Matsunosuke, *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600–1868*, trad. engl. de Gerald Groemer, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1997.

Noma, Hiroshi, *Zone of Emptiness*, World, New York, 1956.

Ōe Kenzaburō, *Japan the Ambiguous and Myself*, Kōdansha, Tokyo, 1995.

Idem, A Personal Matter, trad. engl. de John Nathan, Grove Press, New York, 1969.

Ōoka Shōhei, *Fires on the Plain*, trad. engl. de Ivan Morris, Knopf, New York, 1957.

Ooms, Herman, *Tokugawa Ideology: Early Constructs, 1570–1680*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1985.

Paine, Robert T. și Alexander Soper, *The Art and Architecture of Japan*, Penguin Books, Baltimore, Md., 1955.

Parker, Geoffrey, *The Military Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

Pyle, Kenneth B., *The New Generation of Meiji Japan*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1969.

Richie, Donald, *Japanese Cinema*, Doubleday, New York, 1971.

Ryan, Marleigh G., *The Development of Realism in the Fiction of Tsubouchi Shōyō*, University of Washington Press, Seattle, 1975.

Idem, *Japan's First Novel: Ukigumo of Futabatei Shimei*, Columbia University Press, New York, 1967.

Idem, „The Mishima Tetralogy", în *The Journal of Japanese Studies*, vol. 1, nr. 1 (toamna, 1974).

Sansom, G.B., *Japan, A Short Cultural History*, Appleton-Century-Crofts, New York, 1931.

Idem, *The Western World and Japan*, Knopf, New York, 1958.

Scheiner, Irwin, *Christian Converts and Social Protest in Meiji Japan*, University of California Press, Berkeley, 1970.

Schodt, Frederik L., *Manga! Manga!*, Kōdansha, New York, 1983.

Seidensticker, Edward, *Kafū the Scribbler*, Stanford University Press, Stanford, Calif., 1965.

Idem (tr.), *The Gossamer Years*, Turtle, Tokyo, 1964.

Shiga Naoya, *A Dark Night's Passing*, trad. engl. de Edwin McClellan, Kōdansha, Tokyo, 1976.

Shively, Donald H., *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1971.

Sibley, William F., *The Shiga Hero*, University of Chicago Press, Chicago, 1979.

Takaya, Ted T. (ed. și tr.), *Modern Japanese Drama: An Anthology*, Columbia University Press, New York, 1979.

Tanizaki Junichirō, *Diary of a Mad Old Man*, trad. engl. de Howard Hibbett, Knopf, New York, 1965.

Idem, *In Praise of Shadows*, trad. engl. de Thomas J. Harper și Edward G. Seidensticker, Leete's Island Books, New Haven, 1977.

Idem, *The Makioka Sisters*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1957.

Idem, *Some Prefer Nettles*, trad. engl. de Edward G. Seidensticker, Knopf, New York, 1955.

Taut, Bruno, *Fundamentals of Japanese Architecture*, Society for International Cultural Relations, Tokyo, 1936.
Terry, Charles S. (ed.), *Masterworks of Japanese Art*, Turtle, Tokyo, 1956.
Thomsen, Harry, *The New Religions of Japan*, Turtle, Tokyo, 1963.
Toby, Ronald, *State and Diplomacy in Early Modern Japan: Asia in the Development of the Tokugawa Bakufu*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1984.
Totman, Conrad, *Early Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 1993.
Treat, John Whittier (ed.), *Contemporary Japan and Popular Culture*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1996.
Tsunoda, Ryūsaku, William T. deBary și Donald Keene (eds.), *Sources of Japanese Tradition*, Columbia University Press, New York, 1958.
Ueda Akinari, *Ugetsu Monogatari: Tales of Moonlight and Rain*, trad. engl. de Leon Zolbrod, University of British Columbia Press, Vancouver, 1974.
van der Vat, Dan, *The Pacific Campaign: The U.S.–Japanese Naval War, 1941–1945*, Touchstone, New York, 1992.
Varley, Paul, *Warriors of Japan, As Portrayed in the War Tales*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1994.
Varley, Paul și Kumakura Isao (eds.), *Tea in Japan: Essays on the History of Chanoyu*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1989.
Wakabayashi, Bob Tadashi, *Anti-Foreignism and Western Learning in Early-Modern Japan: The New Thesis of 1825*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1986.
Waley, Arthur, *The* Nō *Plays of Japan*, Grove Press, New York, 1957.
Ward, Robert Edward (ed.), *Political Development in Modern Japan*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1968.
Wright, Frank Lloyd, *An Autobiography*, Faber & Faber Limited, London.
Yamamoto Tsunetomo, *Hagakure*, trad. engl. de William Scott Wilson, Kōdansha, Tokyo, 1979.
Yomiuri Shimbun Sha (eds.), *Meiji Ishin*, în *Nihon no Rekishi*, vol. 10, Yomiuri, Tokyo, 1964.
Yoshimoto Banana, *Kitchen*, trad. engl. de Megan Backus, Washington Square Press, New York, 1993. *Kitchen*, trad. rom. de Irina Holca, Humanitas, București, 2004.

Indice

Abe Kōbō (scriitor) 387, 402, 407
Academia de Muzică de la Tokyo 352
Academia Japoneză de Arhitectură 395
Adevărul, bunătatea și frumusețea la japonezi (*Shin-zen-bi nihonjin*) (de Miyake Setsurei) 301
aglomerări de scoici (*kaizuka*) 17
agresiunea japoneză din Pacific (1941) 359
Aguranabe „Mâncând picior peste picior tocană de vită" (schiță satirică) 289
ainu (populație de rasă caucaziană din Hokkaido) 68, 69, 267
Aizawa Seishisai (învățat) 279, 280
Akazome Emon (doamna ~, scriitoare de la Curte) 92
Akihito (împăratul ~) 29
akusō „preoți războinici" 71
Akutagawa Ryūnosuke (scriitor) 344–347, 380
al Doilea Război Mondial 9, 15, 18, 28, 32, 135, 138, 139, 182, 256, 307, 326, 327, 330, 345–347, 353, 358, 371, 386, 391, 394, 398, 399, 405, 412
Amaterasu (zeița Soarelui) 23, 44
Amida (Buddha al Luminii Nesfârșite/Infinite; Buddha cel Transcendent) 38, 72, 93–98, 105, 118, 119, 125–127, 130, 169, 226
amidism 93, 94, 96, 125, 126, 130 *v. și* budismul Tărâmului cel Curat
Amurg (*Shayō*) (de Dazai Osamu) 369
Analecte (ale lui Confucius) 109
Andō Hiroshige (pictor) 243, 272–276
Anii trecători (*Kagerō nikki*) 85, 86
Apure (*après-guerre*) (generația ~) 370
aragoto (stilul de joc „genul dur") 229
Arai Hakuseki (filozof) 259, 265
arhitectura budistă 38, 46, 75, 185
arhitectura japoneză 9, 21, 34, 38, 46, 75, 76, 96, 98, 105, 158, 159, 169, 182, 187, 189, 217, 218, 290, 388–395, 418
arhitectura șintoistă 21, 34, 76
Ariwara no Narihira (poet de Curte) 86
Arta limbii japoneze (*Arte da lingoa de Iapam*) (de João Rodrigues) 184
artiști eruditi 268 v. și *bunjin*
Asakusa (Operele ~) 352
Ashikaga (ca stil domestic) 393
Ashikaga (clan) 137, 181, 211
Ashikaga (sau Muromachi) (shogunat) 133, 137, 144, 151, 173–175, 188
Ashikaga din Kyoto 136
Ashikaga Takauji 136–138
Ashikaga Yoshimasa 150, 151
Ashikaga Yoshimitsu 140, 144, 148
Asociația Literară (*Bungei Kyōkai*) 350
Asuka (capitală) 46
Asuka (perioada, epoca ~) 46, 49
Asuka-en 48, 50–53, 60, 61
Atsumori (piesă de teatru) 148, 149
aware „tristețe" 82, 88, 123 v. și *mono no aware*
Azuchi (castelul de la ~) 181–183, 189, 190, 199, 211
Azuchi-Momoyama (epoca ~) 182, 190–192

Bach, J.S. 322
Bandō Tamasaburo (actor) 388
Bashō 270, 271, 276, 302 *v. și* Matsuo Bashō
Bărbatul care s-a transformat într-un băț (piesă de Kōbō Abe) 387
Bătăliile de la Coxinga (piesă de Chikamatsu) 231
Beardsley, Aubrey (desenator și ilustrator englez) 345
Beethoven, Ludwig van 322
benshi (narator la filmele mute) 349
benzi desenate (*manga*) 9, 411–416 v. și *manga*
biwa (lăută) 105, 148, 230, 319
Blacker, Carmen 401
Bodhidharma (preot) 130, 131
bon (praznicul închinat morților) 227
Boxer, C.R. 184
Brower, Robert 315
budism 9, 23, 24, 26, 31, 35–72, 74, 75, 77, 78, 82, 93, 94, 106, 109, 119–121, 123, 125–130, 132, 133, 142, 149
budismul Tărâmului cel Curat (amidism) 93, 94, 96, 118, 119, 125–127, 129, 130, 169, 227, 401
bugaku (dans solemn de Curte) 143, 213
Bulwer-Lytton, Edward (scriitor britanic) 308, 309
Bungakukai (*Lumea literară*, revistă literară) 331, 333
bunjin (artiștii erudiți) 268, 270, 271, 278, 317, 318
Bunka-Bunsei (epoca ~) 276, 277, 313
bunmei-kaika (civilizație și iluminism) 286
bunraku 229–231, 233, 235, 321, 322, 336 *v. și* teatru de marionete
burai-ha „libertini" 368, 370
bushidō „spiritul de samurai" 251, 253
Byōdōin din Uji (templul ~) 96, 98, 103, 158, 169, 392, 401

Camus, Albert 367, 368
Când o femeie urcă treptele (*Onna ga kaidan o agaru toki*) (film) 383
Caracterul studenților de azi (*Tōsei shosei katagi*) (roman) 311
Caruso, Enrico 344
Cehov, Anton Pavlovici 351
Cei patruzeci și șapte de *rōnin*-i 9, 251–256, 339
Cei șapte samurai (film de Akira Kurosawa) 380, 381
Cei trei poeți din Minase (Sōgi, Shōhaku, Sōchō) 154, 155
Cele cincizeci și trei de popasuri de pe drumul Tōkaidō (serie de stampe) 274
Cele Patru Adevăruri Nobile (în budism) 37
Cele zece trepte ale conștiinței religioase (de Kukai) 72
ceremonia ceaiului v. *chanoyu*
Cézanne, Paul 213, 341
chambara „mânuire a sabiei" 349, 386
Chang-an (capitala dinastiei Tang) 52, 54, 78
chanoyu „ceremonia ceaiului" 155, 156, 158–160; în discursul lui Kawabata la primirea Premiului Nobel 374; și Sen no Rikyu 196, 197, 199; în epoca Tokugawa 277, 278
Chiang Kai-shek 347, 359
Chikamatsu Monzaemon (dramaturg) 231–233, 235, 238, 251, 276, 302
China 16, 18, 19, 22, 23, 26, 32, 35, 38, 39, 41, 42, 44–46, 52, 54, 56, 61, 69, 71, 72, 77–79, 100, 107–111, 120, 127, 130, 132, 133, 135, 141–143, 155, 157, 162, 164, 174, 176, 189, 198, 200, 201, 207, 208, 210, 230, 231, 248, 249, 250, 257, 260, 268, 271, 278, 279, 282, 283, 309, 323–326, 345, 347, 353, 359, 394, 418
chōka „poem lung" 62
chōnin (orășeni: meșteșugari și negustori) 206, 207, 225
Chōshū (domeniul feudal ~) 283, 284, 293–296, 306, 307, 326
Christovão Ferreira (preot portughez) 203

Chu Hsi (filozof chinez) 208–210, 247, 248
Chūō kōron (*Revista centrală*) 328
Chūshingura „O comoară de supuși loiali" (povestea *rōnin*-ilor, piesă de marionete) 251, 253–255, 388
Cinci femei care au ales dragostea (*Kōshoku gonin onna*) (povestiri de Saikaku) 223, 224
cinema 9, 251, 345, 348–350, 379, 380, 384, 386, 398
Clark, William S. (profesor american) 304
codul *bushidō* („normele luptătorului") 251 v. și *bushidō*
Codul Taihō („Marea Comoară") 45, 53, 285
comerțul 176, 177, 193, 200, 205, 206, 219, 258, 259, 264, 266, 267, 283, 292, 366, 367
Condiția umană (*Ningen no jōken*) (film de Kobayashi) 386
Condor, Josiah (arhitect englez) 389
Confesiunile unei măști (*Kamen no kokuhaku*) (roman de Yukio Mishima) 403
confucianism 9, 26, 42, 44, 72, 82, 109, 142, 207, 208, 250, 257, 260, 263, 303
Confucius 42, 109, 209, 248, 250, 257
Constituția celor Șaptesprezece Articole (din anul 604) 43
Constituția din 1947 (impusă de americani) 365, 397
creștinism 178, 184, 187, 201–204, 263, 264, 266, 280, 302–305, 328, 331, 333, 399
criza coreeană (din 1873) 294, 298
Cronici naționale 56
cubismul 340, 341
Culegere de poeme în noul stil (*Shintaishō*) 314
culte noi *v.* noi culte
cultura de masă (*taishū bunka*) 9, 342–344, 348, 349, 367, 398, 399, 402, 411
cultura/arta *namban* 178, 183, 184, 187, 270
dada 357
daibutsu („marele Buddha") 57, 58, 61, 77 *v. și* Vairochana
Dainichi (Buddha ~) 72, 73, 77 *v. și* Vairochana
Daisen-in (din templul Daitokuji din Kyoto) 170
Danrin (gruparea/școala/mișcarea ~) 236, 238
Dansatoarea (*Maihime*) (roman de Mori Ōgai) 332
darwinismul social (doctrină a lui Herbert Spencer) 298
Dazai Osamu (scriitor) 346, 368–371
De la Pământ la Lună (de Jules Verne) 308
Decretul/Edictul Imperial despre Educație 297, 304–306
Defoe, Daniel 225
dengaku (teatrul ~) 143, 153, 154
Deshima (sau Dejima) (insulă) 201, 264
„Despre semnificația guvernului constituțional" (serie de articole ale lui Yoshino Sakuzō) 328
Dinastia din Nord și Dinastia din Sud 136, 137
dinastia Han târzie (a Chinei) 22, 35, 42, 268
dinastia Sui 35, 39, 41
Disraeli, Benjamin 308, 309
dōbōshū „consilieri curatoriali" 157
Dōgen (filozof) 248
dogū (figurine de lut/ceramică) 18–20
Dōkyō (preot) 68
dōtaku (clopot de bronz) 34
Drumul îngust spre o provincie îndepărtată (*Oku no hosomichi*) (însemnări de călătorie, de Bashō) 237, 270
Drumul Mătăsii 54

Eckert, Franz 322
Egami Namio (profesor) 32
Eiko Ikegami (autor) 252, 253
Eisai (pronunțat și Yōsai) (preot zen) 155, 156
Eisenhower, Dwight 397

emaki (rulouri orizontale de pictură narativă) 111, 113, 116, 127
emishi (trib) 68, 69, 101
Endō Shūsaku (scriitor catolic) 203
Engakuji (templul ~) 133
Enryakuji (templul ~) 69–71, 175
Ernest Maltravers (roman de Bulwer-Lytton) 308
Eroul lui Shiga (monografie de William Sibley) 341, 342
erudiți (artiștii ~) v. *bunjin*
Esența romanului (de Tsubouchi) 311–313
Esop (*Fabulele* lui) 183, 308
„esteții" („decadenții") 334, 335
Eternul depozit al Japoniei (*Nihon eitaigura*) (culegere de povestiri, de Saikaku) 225
existențialism 367
expresionism 340

Faulkner, William 367
fauvism 340, 341
Femeia nisipurilor (*Suna no onna*) 408
Fenollosa, Ernest 113, 317–319
Fillmore, Millard 282
Fizica ilustrată (de Kyuri Zukai) 308
Flux (film de Naruse Mikio) 383
Focuri pe câmpii (*Nobi*) 376
Fontanesi, Antonio (profesor de pictură) 317
Francisc Xavier, Sfântul (conducător iezuit) 176, 177
franciscani 202
fudai (seniori feudali ereditari) 204
Fudō „Cel Nemișcat" (reprezentare de creatură feroce și hidoasă) 77
Fugi, Rabbit (roman de John Updike) 410
Fujiwara no Ietaka (poet) 196, 197
Fujiwara no Kaneie (regent imperial) 85
Fujiwara no Michinaga 13
Fujiwara no Yorimichi (regent) 96, 103
Fujiwara Seika (preot budist) 210
Fujiwara Teika (poet) 123–125
fukko (revenirea la vremurile străvechi) 284
fukoku-kyōhei „Să îmbogățim țara și să-i întărim armata" (slogan politic) 285
Fukuzawa Yukichi (scriitor) 291–293, 298, 300, 302, 308, 325
funcționalism 389
Futabatei Shimei 310, 312, 313, 332

gagaku „muzică elegantă" (muzică veche de Curte ~) 143, 322
Ganjin (preot orb de origine chineză) 59, 60, 120
garan (planul templului budist) 46, 75
Gauguin, Paul 341
Gautama (în jap., Shaka) (Buddha cel istoric) 37, 38, 48, 49, 69, 72, 93, 129, 130
Geiami (consilier cultural) 157
gembun-itchi („unificarea limbajelor vorbite și a celor scrise") 310
Gen cel desculț (*Hadashi no Gen*) (bandă desenată de Keiji Nakazawa) 412
genro („cei vârstnici") 306
Genroku (epoca ~) 13, 207, 214, 221, 223, 226, 229, 231, 232, 235, 238, 253, 255, 257, 258, 276, 302, 313, 330; cei patruzeci și șapte de *rōnin*-i 255; spiritul 219–221
Genshin (preot budist) 94
gheișă (dansatoare și cântăreață japoneză) 245, 246, 334, 335, 357, 358
gigaku (dansul ~) 61
Ginghis Han 133
giri (datorie impusă de legile feudale) 224, 232, 251, 382
Gluck, Carol (universitară americană, niponolog) 339
Go-Daigo (împăratul ~) 136
Gorki, Maksim 351
Gozan (Cinci Temple Zen) (literatura ~) 142, 162, 174
grădini 92, 169–172, 217, 220, 372, 374, 390
Gropius, Walter 389
hachi (oală de gătit cu gura largă) 21
Haga Kōshirō (scriitor) 196

Hagakure (lucrare de Yamamoto Tsunetomo) 255, 256
haiga („picturi *haiku*" ale lui Buson) 270
haikai (versuri amuzante) 222, 235, 236, 238
haiku (poezia ~) 63, 270, 314, 315, 318, 335, 357, 374
Hakuhō (perioada ~) 49, 50
Hamlet 387
Han (dinastia chineză ~) 22, 35, 42, 108, 268
han (domeniu al unui *daimyō* „senior") 204, 211, 250, 279, 283, 285, 296
Hanae Mori (designer vestimentar) 418
haniwa (figurine ~) 30–32, 34, 49, 101
harai (purificare internă, exorcism) 24
Harakiri (*Seppuku*) (roman de Kobayashi) 385, 386
harakiri (*seppuku*, sinucidere rituală prin spintecarea pântecelui) 385, 386
Harris, Townsend (primul consul american în Japonia) 282
Harta arsă (*Moetsukita Chizu*) (roman de Kōbō Abe) 407, 408
Harunobu 241 *v. şi* Suzuki Harunobu
Hasegawa Tōhaku (pictor) 191, 192
Hayashi (familia) 210, 247, 259, 268
Hayashi Razan 210, 248, 250, 257
hărți *namban* 185
Hearn, Lafcadio 337
Heian (aristocrația ~) 75, 88, 94, 103, 189, 192
Heian (cultura ~) 82, 84
Heian (perioada/epoca ~) 63, 70, 71, 73–76, 78–85, 87, 90–93, 98–102, 109, 111, 121–123, 125, 136, 139, 153, 155, 156, 158, 169, 172, 173, 188, 189, 192, 196, 223, 230, 243, 259–261, 372, 374
Heian (sau Kyoto) (Curtea de la ~) 68, 69, 73, 79, 85, 86, 90, 101, 105, 107, 111, 153, 169
Heiji (conflictul ~) 113
heimei „sinceritate şi franchețe" 31
Hemingway, Ernest 367
Hersey, John 367
Hie (sanctuarul ~) 71
hie „frig" 154
Hiei (muntele) 69, 71, 126, 128, 175
Higashiyama (epoca ~) 151–154, 159, 160, 170, 173, 196, 235
Himiko (Pimiko) (regina ~) 22, 23, 26, 30, 39
himorogi (arie [sacră] marcată cu stânci legate între ele cu frânghii balante) 169
hīnayāna (budismul ~) 37, 38, 70, 72, 94
hinduism 37
Hirata Atsutane (membru al Mișcării de studii naționale) 263
Hiroshige *v.* Andō Hiroshige
Hiroshima (de John Hersey) 367
Hiroshima 363, 378, 379, 395, 396, 412
Hishikawa Moronobu (pictor, maestru *ukiyo-e*) 238, 239
Hitler, Adolf 354
Hizakurige (*O călătorie pe jos*) (proză picarescă) 277
Hizen (domeniu seniorial) 293, 294
Hōjōji (templul ~) 96
Hōjōki (*Relatare despre coliba mea*) (carte scrisă de Kamo no Chōmei) 118, 119, 139
Hokusai 243, 272–276, 412 *v. şi* Katsushika Hokusai
Honami Kōetsu (artizan şi artist) 211–214
Honda Toshiaki (savant neerlandist) 267
Hōnen (propovăduitor) 126–128
Hōryūji (templul ~) 46–51, 53, 57, 113, 412
Hotelul Imperial (arh. Frank Lloyd Wright) 391, 392

Ibsen, Henrik 351
Ibuse Masuji (scriitor) 378
Ichikawa Danjūrō (actor *kabuki*) 229
iezuiții 177, 178, 181, 183–185, 187, 202, 265, 316
Ihara Saikaku (creatorul genului de proză literară *ukiyo-zōshi*) 219, 220,

222–226, 232, 235, 236, 238, 241, 276, 277, 302, 313, 330
Ike no Taiga (pictor *bunjin*) 270
Ikiru (*A trăi*) (film al lui Akira Kurosawa) 380, 381
Imagini din Kyoto și din afara lui (titlul unei picturi de gen pe paravane) 193, 194
impresionismul 341
India 35, 36, 54, 57, 61, 71, 130, 176
inja „persoană retrasă din societate" 122
Invadarea Coreei (1592 și 1597) 176, 177, 185
Invadarea Coreei (1873) 294
invaziile mongole 129, 133–136, 138, 142, 363
Ippen (propovăduitor budist) 127, 227
Ise (sanctuarul de la ~) 28, 29, 33, 34, 134, 390
Ise Miyake (designer vestimentar) 418
Ise Taira (clanul Taira din provincia Ise) 103–107, 113, 117
Istoria Imperiului Wei 23
Istoria Japoniei 265
Istoria marii Japonii 259, 260, 279
Itagaki Taisuke (căpetenie de samurai) 294–296, 302
Itō Hirobumi (elaborator al Constituției Meiji) 296, 305, 326
Iwakura (misiunea diplomatică ~) 286–288, 298, 302 *v. și* Iwakura Tomomi
Iwakura Tomomi (șeful misiunii diplomatice omonime) 286, 298, 302
iwasaka (suprafețe marcate cu stânci) 169
Izanagi și Izanami (zei frate și soră) 27
Izawa Shūji (reformator al învățământului muzical) 321
Însemnări de căpătâi (*Makura no sōshi*) (roman de Sei Shōnagon) 88, 89, 139
Însemnări din ceasuri de zăbavă (*Tsurezuregusa*) (de Yoshida Kenkō) 139, 140, 372
Întâlniri ciudate cu femei elegante (*Kajin no kigū*) (roman de Shiba Shirō) 309, 323
Învățături esențiale pentru mântuire (*Ōjō yōshū*) (lucrare de Genshin) 94

Janes, Leroy L. (conducătorul unei școli de studii occidentale) 303, 304
Japonia cea frumoasă și eu (*Utsukushii Nihon no watakushi*) (discurs al lui Kawabata) 374, 411
jidaimono „piesă istorică" 231
Jimmu (împăratul ~) 29
Jingoji (templul ~) 77
Jippensha Ikku (scriitor) 276, 307
Jōchō (sculptor) 97, 98
Jōei (Codul ~) 133
Jōgan (arta ~) 76, 77, 96, 121
Jōgan (epoca ~) 76, 77, 96, 121
jōi (expulzare prin forță a barbarilor occidentali) 280
Jōmon (așezări ~) 17, 18
Jōmon (epoca neolitică ~) 17–21, 69, 392
Jōmon (populația ~) 19, 69
junshi (tradiția samurailor de a-și urma stăpânul în moarte) 339
Jurământul Solemn în Cinci Articole 285
Jurnalul Tosa (*Tosa nikki*) (de Ki no Tsurayuki) 84, 85
Jurnalul unui bătrân nebun (*Fūten rōjin nikki*) (de Nagai Kafū) 336

kabuki (teatrul ~) 193, 226–231, 235, 239, 240, 244–246, 251, 321–323, 334, 335, 349–352, 382, 386–388, 414, 418
Kaempfer, Englebert (medic german) 264
Kafka, Franz 407
Kagemusha (*Războinicul din umbră*) (film de Akira Kurosawa) 179
kagura (dansul ~) 110
Kaifūsō (*Amintiri dragi despre poezie*) (antologie de poezie) 67, 78
Kaikei (sculptor) 121
kakekotoba „cuvânt-pivot" 63
kakemono (rulou vertical [de agățat în firide]) 166, 189

Kakinomoto no Hitomaro (poet) 65
Kamakura (budism ~) 130
Kamakura (orașul ~) 121, 129, 132, 133
Kamakura (perioada ~) 103, 117, 118, 121, 123, 125–128, 135, 139, 153, 154, 227, 235
Kamakura (sectele din perioada ~)130–133
Kamakura (shogunatul ~) 117, 120, 121, 128, 133, 136, 138, 143, 155
kame (oală de gătit) 21
kami (zeu șintoist) 23, 24, 26–28, 36, 39, 44, 71, 73, 77, 135, 169, 262
kamigakari (stare de extaz; posedare de către zeu) 26, 400
kamikaze „vânt trimis de zei" 135, 138, 139, 363
Kamo Mabuchi (savant) 260–262, 315
Kamo no Chōmei (scriitor) 118, 119
kana (silabarul ~) 54, 55, 72, 80, 83–85, 91, 92, 111, 222
Kanagaki Robun (autor de cărți umoristice) 289, 307
Kanami (actor) 143, 144, 147, 152
kana-zoshi (cărți *kana*) 222, 223
kanga (manieră chineză de pictură) 188, 197
Kannon Kudara (gen de sculptură în lemn) 49, 51
Kannon *v.* Kannon Kudara
Kanō (școala de pictură ~, gruparea ~) 188–191, 211, 238, 239, 318
Kanō Eitoku 188, 190, 191, 193, 211, 213
Kanō Masanobu 188, 211
Kanō Mitsunobu 211
Kanō Motonobu (pictor) 188
Kanō Tanyū (pictor) 211
kanzen chōaku „virtutea e răsplătită, iar viciul pedepsit" 277
karamono (articole chinezești de import) 159
kare-sansui „peisaje uscate" 170, 171
karma 37, 131
karyūkai (universul gheișelor, numit „lumea florii și a salciei") 245
katakiuchi (vendetă) 254
Katsura (Palatul Izolat ~) 217, 218, 390, 391, 393
katsureki „istorie vie" (gen de piesă *kabuki*) 323
Katsushika Hokusai (pictor) 243, 272–276, 412
Kawabata Yasunari (romancier) 356, 357, 371, 373–376, 411
Kawakami Otojirō (om politic liberal) 323
Kawakami Tōgai (pictor) 316, 317
Kawatake Mokuami (dramaturg) 323
Keene, Donald (niponolog, scriitor) 144, 230, 361
Keiji Nakazawa (scriitor) 412
Kenchōji (templul ~) 133
Kenyūsha (Societatea Prietenilor Pietrei de Cerneală) 313
Kesa și Moritō (nuvelă de Akutagawa) 345, 346
kessai (purificare externă înaintea vizitei la sanctuar) 24
ki (aprox. „eter", „substanță") 208, 209, 249
Ki no Tsurayuki (poet) 81, 83–85
Kierkegaard, Søren 367
Kimi ga Yo „Domnia Maiestății Sale" (imnul Japoniei) 322
Kishi Nobusuke (om politic) 397
Kissa yōjōki (*Carte despre cum să-ți îmbunătățești sănătatea bând ceai*) (de Eisai) 156
Kitagawa Utamaro (pictor) 241–244, 276, 379
Kitano (templul ~) 199
Kitayama (epoca ~) 141, 143, 150, 152
Kitchen (roman de Yoshimoto Banana) 415, 416
kōan (problemă zen de logică) 131, 132
Kobayashi Ichizō (om de afaceri) 352
Kobayashi Masaki (regizor) 385, 386
Kobayashi Takiji (scriitor) 348
Kōbō Daishi („Marele Învățător Kōbō") 72 *v. și* Kūkai
Kōfukuji (templul ~) 120
kofun (tumul de pământ și piatră din epoca mormintelor) 30

kogaku-ha 249 *v. și* Școala de Studii Antice
Koguryŏ (stat din Peninsula Coreeană) 32, 42
Kojiki (*Însemnarea unor întâmplări de demult*) 27, 29, 44, 55, 56, 62, 259 *v. și* Motoori Norinaga
Kokinshū (*Antologie de poeme vechi și noi*) 80–83, 123, 173, 212, 315, 322, 372
kokkeibon (cărți umoristice) 276, 307
Kokoro (roman de Sōseki) 338
kokugaku-ha (Școala de Studii Naționale) 257, 260
kokumin-geki (teatru „pentru popor") 352
kokusui hozon „păstrarea esenței naționale" 301
kokutai (entitate statală națională) 280, 306, 307, 329, 330, 355, 365, 378, 402
Kōmeitō (Partidul Guvernării Curate) 401
kōshoku (proză de ficțiune erotică) 223
kosode (kimono cu mâneci scurte) 214
koto (țiteră japoneză) 119, 321
Kreisler, Fritz 344
Kubilai Han (căpetenie mongolă) 108
Kudara Kannon *v.* Kannon Kudara
kugutsu (păpușari) 230
Kūkai (Kōbō Daishi „Marele Învățător Daishi") (cleric) 72, 75, 78, 80, 93, 129, 248
Kumamoto (grupul ~) 303
kura (construcție-„hambar") 34
Kuroda Seiki (pictor) 319, 320, 340
Kurosawa Akira (regizor) 179, 345, 380, 381, 384, 385
Kusunoki Masashige (erou samurai) 137, 139, 339
Kūya (preot rătăcitor) 125, 226
kyōgen „cuvinte nesocotite" (formă de teatru comic) 150, 226
Kyuri zukai (*Despre folosul castraveților*) (scriere de Robun) 308

La Fleur, William (profesor de studii religioase) 118
Laudă umbrelor (de Tanizaki) 372, 373
Le Corbusier 389, 394
legalizarea creștinismului 302
Legământul călcat (*Hakai*) (roman de Shimazaki Tōson) 333
Lenin, Vladimir Ilici 347, 366
Levi, Antonia (profesoară de istorie japoneză) 415
Liberal (Partidul ~) (Jiyūtō) 296
Liberal (Teatrul ~) 350
Liberal Democrat (Partidul ~) 395, 417
Locuințele japoneze și împrejurimile lor (de Edward Morse) 392
Lu Yü (autorul lucrării *Cha Ching*) 278
Lucrarea clasică despre ceai (*Cha Ching*) (de Lu Yü) 278

MacArthur, Douglas (general american) 363, 364
Madama Butterfly 352
Madame de Sade 387
Maekawa Kunio (arhitect) 394, 395
magatama (piatră prețioasă în formă de semilună, însemn monarhic) 28
Māhāyana (secta budistă ~) 37, 38, 49, 57, 69–72, 74, 94
Mailer, Norman 367
makoto „sinceritate" 26, 82, 83, 315
mandala (diagrama cosmică) 73, 74, 77
manga (benzi desenate) 411, 412
Manyōshū (*Culegerea frunzelor fără număr*) (florilegiu) 62–65, 67, 80–82, 84, 123, 260, 262, 315
mappō „cele din urmă zile ale legii budiste/ale budismului" 93, 94, 96, 106, 120, 126, 128, 130, 156
Marco Polo 41
Marea fertilității (tetralogie) 407
Marea Învățătură (*Ta hsüeh*) (lucrare chineză clasică) 209
Marea oglindă (*Ōkagami*) 92, 93
Marea Reformă *v.* Reforma Taika
Marea Sferă de Prosperitate Mutuală din Asia de Est 359
Maruyama Masao (profesor) 354
Maruyama Ōkyo (pictor) 271, 273
Marx, Karl 366

marxism 340, 347
Masao Miyoshi (profesor de literatură comparată) 357, 404
Masaoka Shiki (poet) 315, 319
Mason, Luther (muzician) 321
Matsukaze (piesă *nō*) 147, 148
Matsunaga Hisahide (*daimyō*) 198
Matsunaga Teitoku (poet) 235
Matsuo Bashō (poet) 235
matsuri „festival" 24
Maupassant, Guy de 332
Meiji (Constituția ~) 296, 305, 306, 331, 355, 365
Meiji (perioada ~) 268, 269; artă 316–319; construcții 290; modă 288, 289; literatură 307–316; muzică 319–322
Meiji (Restaurația ~) 13, 182, 260, 272, 284, 293, 302, 307, 312, 314, 319, 322, 325, 388
Meiji (împăratul ~) 284, 327, 334
Meirokusha (Societatea Meiji 6) 291, 293, 295, 317
Mellen, Joan (critic american de cinema) 386
„Mesteacănul Alb" (*Shirakaba*) (grup de autori) 339–341
michiyuki „călătoria îndrăgostiților" 232, 233
Mifune Toshirō (actor) 381
Mill, John Stuart 296
Miller, Arthur 387
Mimana (avanpost militar) 32, 42
Minamoto Yoritomo 103–106, 113, 115–118, 120, 121, 124, 128, 136, 148, 149
Ming (dinastia chineză ~) 12, 142, 164, 174, 231, 249, 309
minken (Mișcarea pentru drepturile poporului) 295
Minobe Tatsukichi (profesor, inițiatorul teoriei „împăratul-organ") 355, 356
minpon „poporul este fundamentul" 329
minshu „poporul este suveranul" 329
Minyūsha (Societatea Prietenilor Poporului) 300, 301
Miroku (Buddha din Viitor) 38, 49, 50
Mișcarea de studii naționale 260, 262, 263, 271
Mișcarea pentru drepturile poporului v. *minken*
Mishima Yukio (scriitor) 256, 346, 387, 402–407
Mito (gruparea/școala ~) 9, 259, 260, 279, 280
Mitsubishi (cartel) 366
Mitsui (cartel) 366
miyabi „rafinament curtenesc" 82, 146
Miyake Setsurei (filozof) 301, 315
Mizoguchi Kenji (regizor) 379, 384, 385
Moartea unui comis-voiajor (de Arthur Miller) 387
Momoyama (arta ~) 190, 191, 197
Momoyama (castele ~) 182, 190
Momoyama (epoca ~) 182, 183, 187–191, 193, 195–197, 208, 212, 213, 215 *v. și* Azuchi-Momoyama (epoca ~)
mongolii 108, 129, 133–136, 138, 142, 363
mono no aware „sensibilitate față de lucruri" 82, 83, 88, 261, 372, 375, 376, 383
monogatari „poveste" 83, 86, 90–92
monomane „imitarea lucrurilor" 145
Montesquieu 265
Mori Ōgai (scriitor, traducător și critic) 331, 339
Morita Kanya (impresar) 323
mormintelor (epoca ~) v. *kofun*
Moronobu *v.* Hishikawa Moronobu
Morse, Edward S. (orientalist american) 392
Motoori Norinaga 24, 260–263
Mozart, Wolfgang Amadeus 322
mugen „vis fantomatic" (piesă de teatru) 148
mujō „trecere, efemeritate" (în budism) 123
mu-kyōkai „fără biserică" (mișcarea ~) 305
Murasaki Shikibu (scriitoare) 87, 89, 243
Murata Shukō (sau Jukō) (inițiator în domeniul ceremoniei ceaiului) 159
Murōji (templul ~) 75, 77

Muromachi (perioada ~) 160, 169, 172–175, 188–191, 268, 270
Mushanokōji Saneatsu (şeful grupării „Mesteacănul Alb") 339–341
Musō Sōseki (preot zen) 170
Mussolini, Benito 254
musumeyaku „roluri feminine" 352

Nagai Kafū (scriitor) 334–367, 370
Nagasaki (oraşul ~) 178, 185–187, 201–204, 235, 259, 264, 266, 270, 278, 363
Nagashino (bătălia de la ~) 179
Nakae Tojū (erudit) 248
Nakayama Miki (fondatoarea cultului Tenrikyō) 400
namban „barbarii din sud" 178, 183, 186, 187
Nara (budismul ~) 56, 57, 120
Nara (oraşul ~) 45, 46, 49, 50, 52–54, 57, 59, 68, 75, 78, 86, 90, 108, 119, 120, 153, 159, 189, 212
Nara (perioada ~) 54, 56, 61, 67, 71, 73, 79, 82, 84, 113, 120, 123, 129, 213, 412
Naruse Mikio (regizor) 383
Natsume Sōseki (scriitor) 337
naturalism 332, 333, 351, 368
neerlandistică (studii olandeze) 263–265, 291, 316 v. şi *rangaku*
nembutsu (invocaţie spre slava lui Amida) 93, 94, 125–127, 129 *v. şi* Amida
nembutsu odori (dansul [folcloric] *nembutsu*) 226, 227
neoconfucianism 132, 208–211, 247–250, 259
neolitic (noua epocă a pietrei) 15, 16, 69
neopercepţionişti (sau neosenzualişti) 356, 357, 368, 373
neoşintoism 26, 257, 263, 278
Nichiren (budismul de tip ~) 127–130, 401
Nihon (sau Nippon) 41
Nihon Shoki (sau *Nihongi* [*Cronicile Japoniei*]) 27, 29, 43, 44, 55, 56, 62, 69, 90, 91, 259, 262
Nijō (Castelul ~) 216
Nijō Yoshimoto (curtean) 154
nikki „jurnal intim" 83
Nikkō (municipiu) 218, 219, 390, 391
Ninigi (nepotul zeiţei Soarelui) 28, 29
ninjō „sentimente umane" 224, 232, 311, 382
Nintoku (împăratul ~) 32
Nippon *v.* Nihon
nishiki-e (tipar multicolor, „imagine-brocart") 240
nō (teatrul ~) 105, 143–147, 150, 152, 154, 226, 319, 321, 322, 351, 383; al lui Mishima 387
Nōami (consilier shogunal) 157
Nobel (Premiul ~ pentru literatură) pentru Kawabata Yasunari 356, 374
Nobel (Premiul ~ pentru literatură) pentru Ōe Kenzaburō 411
Nogi Maresuke (erou al Războiului Ruso–Japonez) 339, 340
noi culte (*shinkō shūkyō*) 399–401
Noi teze/planuri (*Shinron*) (carte de Aizawa Seishisai) 279
Noma Hiroshi (romancier) 377
Nonomiya v. *Sanctuarul din câmpie*
Nori în derivă (*Ukigumo*) (de Futabatei Shimei) 312, 313, 332
Noua Ordine în Asia de Est 200, 359
Nu mai sunt uman (*Ningen shikkoku*) (de Dazai Osamu) 369

O călătorie pe jos (*Hizakurige*) (de Jippensha Ikku) 277
O călătorie pe jos prin ţările din Occident (*Seiyō dōchū hizakurige*) (de Kanagi Robun) 307
O experienţă personală (*Kojinteki na taiken*) (de Ōe Kenzaburō) 410
O poveste de primăvară cu flori şi sălcii (*Karyu shunwa*) 308
Observaţii despre istorie (*Dokushi yoron*) (de Arai Hakuseki) 259
Ocolul Pământului în optzeci de zile (de Jules Verne) 308
Octupla cale nobilă (a budismului) 37

Oda Nobunaga (căpetenie militară) 175–177, 179, 181, 182, 188, 190, 197–199, 206, 211
Ōe Kenzaburō (scriitor) 402, 409
Oficiul de Studii Barbare 291
Ogata Kenzan (olar și pictor) 214
Ogata Kōrin (pictor) 213–215
Ogata Sōken (pictor) 214
Oglinda cuprinzătoare a țării noastre (*Honcho tsugan*) 259
Ogyū Sorai (savant din Școala de Studii Antice) 257, 258, 260, 265
Ōishi Kuranosuke (căpetenia celor patruzeci și șapte de *rōnin*-i) 251, 252, 254, 256
Okakura Tenshin (șeful Școlii de Artă din Tokyo) 318, 319
okashi „amuzant, caraghios" 88
Ōkuma Shigenobu (om de stat) 295, 296, 298, 299, 302
Okuni (creatoarea teatrului *kabuki*) 226, 227
olandezi 178, 187, 201, 203, 259, 263–266, 270, 271, 274, 278, 279, 282, 291, 317; Școala de Studii Olandeze (neerlandistică) 263, 264
Ōmori (sit arheologic din epoca Jōmon) 17, 392
Ōmura Sumitada (*daimyō* creștin) 178
onnagata (interpret de sex masculin în roluri feminine) 228, 414, 415
Ōoka Shōhei (scriitor) 376
Opiului (Războiul ~) 280, 282
Orfeu și Euridice 351
Osanai Kaoru (scriitor, om de teatru) 350, 351
otokoyaku (actrițe în roluri masculine) 352
Ozaki Kōyō (scriitor) 313–315, 318, 330
Ozu Yasujirō (regizor) 350, 381, 383

Pactul de securitate mutuală cu Statele Unite ale Americii 395, 397
Paekche (Paekje) (stat din Peninsula Coreeană) 32, 36, 42
Palatul Izolat Katsura 217, 390
paleolitic (epoca veche a pietrei) 15
Papa Grigore XIII 185
paravan de ceremonie *v.* paravane
paravane 28, 61, 100, 110–112, 157, 158, 162, 183–186, 189, 190–194, 197, 213–215, 218, 393
paravane pictate *v.* paravane
paravanele *namban* 184–186
Paravanul cu irișI (operă a lui Kōrin) 214, 215
Paravanul de la Ise 214
Paravanul Genji 213, 214
Paravanul Matsuura 195, 196
Parker, Geoffrey (istoric britanic) 179
Partidul Comunist Japonez 347, 365
Partidul Patriotic (*Aikokusha*) 295
Partidul Progresist (*Shimpotō*) 296
Pavilionul de Argint (*Ginkaku-ji*) 151, 152
Pavilionul/Templul de aur (*Kinkaku-ji*) 151, 405
Pearl Harbor 359–361
Perry, Matthew (comandantul escadrei de „nave negre") 282, 283, 291, 316, 321
persecuțiile anticreștine 184, 187, 200, 202, 203, 264
Phaeton (incidentul ~) 278
pictura (arta picturii) 38, 46, 50, 51, 59, 61, 77, 89, 95, 98, 109–111, 113, 116, 121, 132, 157, 159, 162, 164, 169, 172, 184, 185, 187–191, 193, 207, 211–215, 238, 239, 244, 266, 268, 270–273, 276, 315–319, 336, 341, 373, 374, 379, 413, 418
pictura *bunjin* 317
pictura chineză 268
pictura colorată 189
pictura de gen 192, 193, 238, 239, 240
pictura de paravan 213
pictura de rulou 336
pictura imprimată 379, 391, 413
pictura monocromă 150, 160, 162, 164, 169, 170, 172, 188, 189, 191, 270, 272
pictura monocromă chineză 188
pictura monocromă *kanga* 188, 197
pictura monocromă Yüan 188

pictura *namban* 184, 185
pictura narativă pe rulouri 188
pictura *sumi-e* (cu „stropi de cerneală") 172, 373
pictura Tosa 188
Plapuma (*Futon*) (roman de Tayama Katai) 333
Pledoarie în favoarea educației (*Gakumon no susume*) (de Fukuzawa Yukichi) 291
Ploaia neagră (*Kuroi ame*) (roman de Ibuse Masuji) 378
politică de izolare (națională) 187, 200–202, 206, 219, 247, 264, 266, 267, 278, 279, 281–283 v. și *sakoku*
portughezii 176–180, 183–187, 202, 203, 264, 270
postimpresioniștii 213, 341
Povestea clanului Heike (*Taira*) 104
Povestea lui Genji (*Genji monogatari*) 87–91, 100, 105, 110, 125, 146, 173, 213, 243, 260–262, 352, 372, 374, 400
Povestea tăietorului de bambus (*Taketori monogatari*) 83
Povestea unor avuții înfloritoare (*Eiga monogatari*) 91–93
Povești de la Ise (*Ise monogatari*) 86, 173, 214, 372
Prietenii (piesă *nō* de Yukio Mishima) 387
Prietenul poporului (*Kokumin no tomo*) (revistă) 300, 301
primitivismul 341
Principii cardinale ale entității noastre statale naționale 355
Principiile morale ale Orientului și tehnologia Occidentului 338
Pubela literară (*Garakuta bunko*) 313

Qin (dinastia chineză ~) 18

raigō (gen de pictură) 94–96
rangaku (neerlandistică; studii olandeze) 263, 266, 272
Rashōmon (film de Akira Kurosawa) 380
Rashōmon (nuvelă de Akutagawa Ryūnosuke) 345
Războiul din Coreea (1950–1953) 366
Războiul din Pacific 359, 361, 394
Războiul Ōnin 13, 151, 164, 173, 174, 181, 193
Războiul Ruso-Japonez 327, 332, 333, 339
Războiul Sino-Japonez (1894–1895) 310, 324, 331
Războiul Sino-Japonez (1937–1945) 358–359
Râul Sumida (*Sumidagawa*) (roman de Nagai Kafū) 355
Reforma Marii Schimbări *v.* Reforma Taika
Reforma Taika (Marea Reformă/Reforma Marii Schimbări) 13, 44–46, 49, 55, 73
rekishi monogatari „povestire istorică" 91
renga „versuri legate" 62, 89, 122, 150, 153, 155, 357, 375
Reni, Guido 403
Revista Meiji 6 (*Meiroku Zasshi*) 291, 293
ri „principiu" 208, 209
Richie, Donald (niponolog, scriitor și regizor) 383
Rinzai (secta zen ~) 132, 156
Ritsu (secta budistă ~) 129
Robinson Crusoe 308
Rodrigues, João („Rodrigues Tălmaciul") (preot iezuit) 184
Rokumeikan (Palatul Strigătului de Căprioară) 389
roman la persoana întâi (*watakushi shōsetsu*) 331–333, 341, 344, 368, 369, 382, 403
romantismul 331–333, 414
Romeo și Julieta 387
rōnin („samurai fără stăpân") 9, 251–256, 259, 284, 339, 380, 381, 385, 386, 388
Roosevelt, Franklin 359, 360
Rosi, Giovanni Vittorio (coregraf italian) 351

Rousseau, Jean-Jacques 296
Ruloul Ban Dainagon 111
Ruloul Ippen v. *Ruloul Sfântului Ippen*
Ruloul mongol 135
Ruloul Sfântului Ippen 127
Rulouri cu animale 113, 114, 270, 412
rulouri orizontale de pictură narativă 89, 110, 111, 166, 192, 213
Rulourile Genji 111–113, 243
Ryan, Marleigh (niponolog) 407
Ryōanji (templul ~) 171, 172
Ryukyu (arhipelag) 41, 196, 200, 219, 230

sabi „singurătate, izolare, tristețe" 123, 124, 154, 172
Saga (împărat) 78, 80
Sagano (localitate) 146
Saichō (călugăr budist, fondator al școlii budiste Tendai) 72
Saigō Takamori (om politic) 294
Saigyō (preot budist, poet) 122, 123, 154, 235
Saihōji (templul ~) 170
Saikaku 220, 222–226, 232, 235, 236, 238, 241, 276, 277, 302, 313, 330 *v. și* Ihara Saikaku
Saitō Dōsan (*daimyō*) 206
Sakata Tōjūrō (actor *kabuki*) 229, 231
sakoku „țară închisă" (literal, „[țară] asigurată cu un lanț") 200, 281 *v. și* politică de izolare (națională)
samisen (instrument muzical) 196, 230, 231, 246, 321, 334
Sanctuarul din câmpie (*Nonomiya*) (piesă *nō*) 146–148
Sanctuarul din Ise 28–29, 146, 390, 391
sangiri „păr tuns" (tip de piesă *kabuki*) 323
sankin kōtai „prezență alternativă [la Curtea din Edo]" (sistem de control aplicat seniorilor feudali) 205
Sanshō vechilul (*Sanshō dayū*) (film de Mizoguchi Kenji) 384, 385
Sansom, Sir George (istoric) 72, 206, 276, 316
sansui „picturi cu munți și ape" 160
Sartre, Jean-Paul 367, 368
sarugaku „muzica maimuței" 143, 144, 153, 154
Sasaki Dōyo (*daimyō*) 157
Sasamegoto (*Cuvinte rostite în șoaptă*) (de Shinkei) 154
Satomi și cei opt câini (*Nanso Satomi hakkenden*) 277
satori „iluminare [zen]" 130–132, 172, 209
Satsuma (conducători ~) 296
Satsuma (domeniu seniorial) 283, 284, 293, 294, 306
Satsuma (Revolta din ~) 294
Satsuma–Chōshū (gruparea ~) 294, 295, 307
Schodt, Frederik (scriitor și traducător) 413
Scott, Sir Walter 308
scriitori proletari 340, 347, 348, 355, 368, 387
secte budiste 38, 56, 69, 70, 75, 120, 121, 126–130, 132, 142, 156, 175, 177, 207
secte metafizice 26, 38, 56
secte religioase 26, 38, 57, 59, 70, 75, 126, 129
Sei Shōnagon (scriitor) 88, 89
Seidensticker, Edward (scriitor și traducător) 334
Seikyōsha (Societatea pentru Educarea Politică) 301, 302
Sekigahara (bătălia de la ~) 176, 202, 204
Sen no Rikyū (maestru al ceaiului) 196, 197, 199, 212
sencha (infuzie de ceai) 278
Senkaku (preot budist Tendai) 123
seppuku (sinucidere rituală prin spintecarea pântecelui) 251, 253, 402 v. și *harakiri*
serviciul militar obligatoriu universal (1873) 286
Sesshū (pictor) 123, 164–169, 171, 174, 188, 190, 191
sewamono (piesă domestică, contemporană) 231, 323, 382

Shakespeare, William 311, 350, 351
shakubuku „a frânge și a supune" (metodă de prozelitism) 401
Sharaku 244, 245, 276 *v. și* Tōshūsai Sharaku
shasei „descriere realistă" 315
Shiba Kōkan (pictor) 271–273, 276, 316
Shiba Shirō (scriitor) 309
Shiga Naoya (scriitor) 339, 341, 370
shimai (tip de dans dintr-o piesă *nō*) 147
Shimazaki Tōson (scriitor) 333
shimpa (noua școală de teatru) 323, 349
shin (spiritul omului sau voința sa de a acționa) 249
shinden (reședință aristocratică) 98, 99, 100, 110, 158, 169, 172, 189
shingeki (teatru modern) 350, 351, 353, 386–388
Shingon „Cuvântul Adevărat" (secta budistă ~) 72–75, 93, 94, 128, 129, 133
shinigurui „înverșunare aducătoare de moarte" 256
shinjū „dublu suicid" 382
Shinkei (preot budist și poet) 154, 160
Shinkokinshū (*Noul Kokinshū*) (antologie de versuri) 122–124, 212, 261
Shinran (gânditor religios) 126–128, 248
Shirakaba (revistă literară) 339–341
shishi „bărbați cu țeluri înalte" (samurai) 284
Shishinden (vechiul palat imperial din Kyoto) 76
shite (protagonist într-o piesă *nō*) 144, 146, 147
shoin (tip de încăpere) 158, 159, 189, 215–218
Shōkokuji (templul zen ~) 162, 164, 174
shomin-geki (dramă populară) 350, 381
Shōmu (împăratul ~) 56, 57, 61, 68
Shōsōin (Muzeul ~) 60, 61, 189, 412
Shōtoku (prințul ~) 39, 40, 42–44, 46, 48, 49, 55, 59, 78, 93, 134
Shōwa (Restaurația ~) 346, 353
Shūbun (pictor) 162–164, 188, 189
Shune (preot) 124, 125
shunga (picturi erotice) 413, 414
Sibley, William (niponolog) 341
Sidotti (misionar italian) 265
Silla (stat din Peninsula Coreeană) 32, 42
Sinucideri din dragoste la Sonezaki (*Sonezaki shinjū*) (piesă de Chikamatsu Monzaemon) 231–233
sistemul de împărțire egală a terenului 44
Smiles, Samuel (traducător) 308
Sōami (pictor) 157, 171
Socialist (Partidul ~) 327, 395
Societatea Meiji 6 291, 293, 317
Societatea Națiunilor 353
Societatea pentru o Nouă Literatură Japoneză (*Shin-Nihon Bungakkai*) 368
Societatea pentru Prețuirea Picturii (*Kangakai*) 318
Societatea Scutului (*Tate no Kai*) 406
Sōgi (poet) 123, 154, 155, 235
Sōka Gakkai (Societatea Creării de Valoare) 401, 402
solii din epocile Sui și Tang 41
Song (pictura) 127, 162, 188
sonnō (venerarea împăratului) 280
Sōtō (secta budistă zen ~) 132
Spencer, Herbert (sociolog, psiholog) 298, 300, 301
Sui (dinastia chineză ~) 35, 39, 41
sui „șic, distincție, bun-gust" 276 v. și *tsū*
sumi-e (pictură monocromă, în tuș) 132, 160, 171, 172
Suprarealism 357
Surorile Makioka (de Tanizaki Junichirō) 371, 372, 375
Surorile Makioka (roman de Tanizaki Junichirō) 371, 372, 375
Susanoo (zeul furtunii) 27, 28
Sutra Lotusului 69, 70, 129, 130
Suzuki Harunobu (pictor) 240, 241
șamanism 22, 26, 400
Școala de Artă Industrială 317, 318

Școala de Studii Antice 249, 250, 257, 260, 278 v. și *kogaku-ha*
Școala de Studii Naționale (*kokugaku-ha*) 257, 260, 278, 279, 315
șintoistă (secta ~) 399

Tachibana no Hayanari (conducător de solie) 78
Taiheiki (*Cronica Marii Păci*) 137–139, 230
Taira (clan cu ascendență princiară) 103–109, 113, 115, 117, 118, 120, 121, 124, 148, 149
Taira no Kiyomori (conducător de clan) 104, 106, 107, 109, 113, 117
Taira no Masakado (personaj) 104
Taishō (democrația ~) 326, 328, 337, 339, 342–344, 346, 352
Takarazuka (teatrul de revistă ~) 352, 353, 415
takatsuki (vas cu picior) 21
Takemoto Gidayū (cântăreț la teatrul de marionete) 231
Takemoto-za (teatru de marionete) 231
Taketori monogatari (*Povestea tăietorului de bambus*) 83
Takizawa Bakin (scriitor) 277
Tang (dinastia chinezească ~) 35, 41, 42, 44, 45, 49, 50–52, 54, 59, 78, 79, 107, 108, 155, 208, 278
Tange Kenzō (arhitect) 395, 396
Tanizaki Junichirō (scriitor) 334–336, 351, 371–373, 375
tanka (poem scurt) 314, 315, 319
tantrism 71, 72
taoism 72, 119
tatarigami (spirite răuvoitoare) 26
tateana (locuințe semiadâncite) 18
Taut, Bruno (arhitect german) 390, 391, 393
Tawaraya Sōtatsu (pictor) 211
Tayama Katai (scriitor) 333
teatru de marionete 229–231, 233–235, 246, 251, 253, 254, 277, 302, 322, 336, 337, 382, 418 *v. și* teatru de păpuși; *bunraku*
Tăcere (*Chinmoku*) (roman de Endō Shūsaku) 203, 204
teatru de păpuși (*bunraku*) 226, 229–231, 233, 235, 321, 322, 336
Teatrul Imperial din Tokyo 351
Teatrul Literar (*Bungakuza*) 386
Teimon (școala poetică ~) 235
Temmu (împăratul ~) 49, 57
Tempyō (epoca ~) 13, 56, 57, 59, 60, 61, 77, 120, 121
Tendai (secta budistă ~) 69–71, 75, 94, 123, 125, 126, 128, 129
tennō „împărat" 36
Tenrikyō (cult fondat de Nakayama Miki) 400
teoria „împăratul-organ" (din Constituția Meiji) 355
teoria despre călăreții străini 32
The Naked and the Dean (*Cei goi și cei morți*) (de Norman Mailer) 367
Toba (preot budist) 113, 270, 412
tōcha (concursuri de degustat ceaiul) 156
Toda Josei (om politic) 401
Tōdaiji din Nara (templul ~) 57–60, 120, 121
Toganoo (munți) 156, 157
Tōjō Hideki (general, om politic) 364
Tōkaidō 274, 277, 307
Tokugawa (clanul ~) 200, 204, 213, 260, 280
Tokugawa (elita militară ~) 211
Tokugawa (epoca ~) 9, 184, 195, 197, 201, 204, 206–212, 214, 215, 217–220, 223, 225–228, 230, 232, 239–241, 243, 245–250, 253, 257–260, 262–268, 270, 272, 274, 276–279, 283, 292, 293, 297, 300, 306, 309, 310, 312, 315, 316, 318, 321, 322, 379, 382, 385, 388, 390, 400, 412, 413, 414, 418
Tokugawa (guvernele ~) 245, 247, 248, 258, 283
Tokugawa (legendele ~) 221
Tokugawa (literatura ~) 226
Tokugawa (regimul ~) 280, 286, 323
Tokugawa (shogunatul ~) 182, 200–202, 204, 206, 208, 210, 211, 215, 216,

219, 250, 254, 258, 280–282, 284–286, 291, 294, 308, 316, 339
Tokugawa (societatea ~) 205, 216, 221, 250, 251, 257
Tokugawa (statul ~) 279
Tokugawa (stilul domestic ~) 393
Tokugawa Iemitsu (shogun) 228
Tokugawa Ieyasu (căpetenie militară) 13, 175, 176, 201, 203
Tokugawa Yoshimune 265
Tokutomi Sohō (scriitor și jurnalist) 300–304, 325
torii „stinghie; mică poartă de lemn" 28, 29, 147
Tosa (domeniu seniorial) 293, 294
Tosa (provincia ~) 84
Tosa (școala de pictură ~) 188, 239
Tosa Mitsunobu (pictor) 188
Tōshōdaiji din Nara (templul ~) 59, 60
Tōshōgū din Nikkō (sanctuarul ~) 218, 390, 391
Tōshūsai Sharaku (pictor) 243–245, 276
Toyotomi Hideyoshi (căpetenie militară) 175–178, 182–185, 187, 188, 197, 199, 201–203, 205, 206, 211–213, 259
tozama (seniori feudali „din afară") 204, 283
Tratatul de Pace de la San Francisco (1951) 366
Trecerea nopții întunecate (*Anya kōro*) (de Shiga Naoya) 341
„trei forme" de Buddha 38
Treizeci și șase de priveliști ale muntelui Fuji (stampe de Hokusai) 272
tsū „tact, pricepere, iscusință" 276 v. și *sui*
tsubo (oală pentru depozitarea orezului uscat) 21
Tsubouchi Shōyō (scriitor și traducător) 311–314, 331, 350
tsure „însoțitor" 144
Tsurezuregusa v. *Însemnări din ceasuri de zăbavă*
Turgheniev, Ivan Sergheevici 312
Țara zăpezilor (*Yukiguni*) (de Yasunari Kawabata) 357

Uchimura Kanzō (scriitor) 304, 305, 325
Ugetsu (film regizat de Mizoguchi Kenji) 385
Ugetsu (*Ugetsu monogatari*) 384
uji (clan aristocratic) 35, 44, 45
ukiyo („lumea plutitoare") 221
ukiyo-e („picturi ale lumii plutitoare") 184, 196, 238–241, 243, 245, 272, 273, 276
ukiyo-zōshi (cărți ale „lumii plutitoare") 222
Un tramvai numit dorință (de Tennessee Williams) 387
unificarea Chinei (sub dinastia Qin) 18
unificarea Chinei (sub dinastia Sui) 35
unificarea Chinei (sub dinastia Yüan) 133
unificarea Coreei 18, 42
unificarea Japoniei 18, 138, 173–176, 178, 180–184, 187, 191, 198, 207, 259, 355
Unii preferă urzicile (*Tade kuu mushi*) (roman de Tanizaki Junichirō) 336
Universitatea Imperială din Tokyo 307, 311, 313, 314, 317, 328, 332, 337, 345, 355, 356,
Unkei („sculptorul-samurai") 120, 121
Updike, John 410
Utamaro și cele cinci femei ale sale (*Utamaro o meguru gonin no onna*) (film regizat de Mizoguchi Kenji) 379
Utamaro *v.* Kitagawa Utamaro
uta-monogatari „povestea-poem" 86

Vairochana („Buddha Adevărului Absolut") 57, 72
Van Gogh, Vincent 341
Vasul-fabrică de conserve (de Kani Kōsen) 348
Verne, Jules 308
Versailles (Tratatul de la ~) 328
versuri legate *v. renga*
Viața unei femei senzuale (*Kōshoku ichidai onna*) (de Ihara Saikaku) 224, 225

Viața unui bărbat care a trăit pentru dragoste (*Kōshoku ichidai otoko*) (de Ihara Saikaku) 223, 224
Visul unei nopți de vară 387
Vuietul muntelui (*Yama no oto*) (roman de Yasunari Kawabata) 374–376

Wa (țara ~) 22–24, 31, 32, 39
wabi (estetica ceremoniei ceaiului) 160, 172, 196, 197
wabicha (ceai bazat pe estetica *wabi*) 160, 196, 197, 199
wagoto (stilul blând de interpretare în *kabuki*) 230
waka (poezie *Manyōshū* cu treizeci și una de silabe) 62, 63, 65–67, 78, 80, 89, 110, 111, 122, 124, 148, 153, 155, 212, 215, 222, 235, 236, 302, 314, 357, 361
waki (personaj secundar într-o piesă *nō*) 144, 146, 149
wakō (pirați japonezi) 142
wakon yōsai „spirit japonez și tehnică vestică" 281, 317
Wang Yang-ming (filozof neoconfucianist chinez) 249
Wilhelm II (regele Olandei) 282
Williams, Tennessee 387
Wilson, Woodrow 328
Wright, Frank Lloyd (arhitect) 391–393
Wu (împărat chinez) 130, 131

xilogravură 239, 290
Xuandi (împărat al Chinei) 22

Yakushi „Tămăduitorul" (Buddha ~) 38, 52, 57, 72, 77
Yakushiji din Nara (templul ~) 50, 52
Yamaga Sokō (membru al Școlii de Studii Antice) 250, 251, 253, 257, 279
Yamagata (domeniu seniorial) 237
Yamagata Aritomo (conducător Meiji) 326
Yamamoto Tsunetomo (samurai) 255, 256
Yamatai (teritoriu al reginei Himiko) 23, 30, 39
Yamato (artiști) 111, 213
yamato (limba) 81
Yamato (pictura ~) 109–112, 188, 190, 192, 197
Yamato (statul/curtea ~) 36, 41, 42, 45, 69
Yamato Hishikawa Moronobu (pictor) 239
yamazato „sat de munte" 119
Yayoi (epoca ~) 18–21, 28, 31, 34, 69
Yayoi (populația ~) 18, 19
Yayoi (vase ~) 20, 21, 31
yin–yang (dualismul chinezesc) 27, 197, 292
yojō „consonanțe" 124
Yosa Buson (pictor și poet) 270, 271
Yoshida Kenkō (poet și călugăr) 139, 140, 372
Yoshimoto Banana (scriitoare) 415, 417
Yoshino Sakuzō (savant și om politic) 328
Yoshino Sakuzō 328, 329
Yüan (dinastia chineză de origine mongolă ~) 133, 157, 188
yūgei „divertismente elegante" 219, 277
yūgen „mister și profunzime" 124, 125, 145, 146, 148

zaibatsu (cartel financiar) 328, 329, 365, 366
Zeami (actor *nō*) 143–148, 152
zeița Soarelui *v.* Amaterasu
zen „meditație" (secta budistă ~) 9, 119, 129–133, 142, 154–156, 158–160, 162, 164, 170, 172, 174, 188, 189, 191, 208, 209, 215, 236, 238, 249, 277, 405, 411
Zola, Émile 332
Zona de vid (*Shinkū chitai*) (de Noma Hiroshi) 377, 378
zuihitsu „penel mobil" (miscelaneu) 89

Cartea lui Paul Varley este considerată una dintre cele mai coerente și mai bine scrise introduceri în istoria și cultura japoneză. Concisă, explicită, alertă, este un volum de referință în orice bibliografie privind Japonia.

Cultura japoneză trece în revistă cei peste două mii de ani de istorie neîntreruptă a unuia dintre cele mai cultivate popoare, punând în lumină deopotrivă personalitățile, religiile, genurile și stilurile de arte vizuale, formele de expresie literară, insolitul creației teatrale, particularitățile culturale (ceremonia ceaiului, de pildă) ori ponderea și semnificația influențelor exercitate de-a lungul vremii de China, apoi de Occident. —*Booklist*

Citatele ample din clasicii literaturii nipone și ilustrațiile numeroase care însoțesc textul fac din cartea lui Paul Varley o excelentă expunere a evenimentelor majore ale civilizației japoneze. —*Bulletin of the School of Oriental and African Studies*

Fotografia de pe copertă:
Meoto Iwa, „stâncile soț și soție",
unite prin frânghia sacră de orez.
Oceanul Pacific, țărmul golfului Ise.
© Ștefan Liiceanu

ISBN 978-973-50-5665-0